



# FĂȚĂ ÎN FĂȚĂ

Actorul și regizorul în castingul teatral

Diana Antoaneta Aldea

| 2023 |

Presă Universitară Clujeană

**Diana Antoaneta Aldea**

•

**Față în față**

*Actorul și regizorul în castingul teatral*



Diana Antoaneta Aldea

# FATĂ ÎN FATĂ

*Actorul și regizorul  
în castingul teatral*

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2023

***Referenți științifici:***

**Prof. univ. dr. Laura Pavel-Teuțișan**

**Prof. univ. dr. Cornel Ungureanu**

***Coperta:*** Alexandru Sîrbu

**ISBN 978-606-37-1763-5**

© 2023 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate.  
Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice  
mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă și se pedep-  
sește conform legii.

**Tehnoredactare computerizată:** Alexandru Cobzaș

**Universitatea Babeș-Bolyai**

**Presa Universitară Clujeană**

**Director:** Codruța Săcelean

**Str. Hasdeu nr. 51**

**400371 Cluj-Napoca, România**

**Tel./fax: (+40)-264-597.401**

**E-mail: [editura@editura.ubbcluj.ro](mailto:editura@editura.ubbcluj.ro)**

**<http://www.editura.ubbcluj.ro/>**

# CUPRINS

MULȚUMIRI . . . . .	9
INTRODUCERE . . . . .	11

## I. CASTINGUL CA DRAMATURGIE

A RELAȚIEI „FAȚĂ ÎN FAȚĂ” . . . . .	17
Regizorul în casting . . . . .	17
Tipuri de regizori în casting . . . . .	24
Actorul în casting . . . . .	29
Actorul-om și actorul-în-rol . . . . .	29
Emoția în casting . . . . .	34
Starea de „flux” în acțiunea actorului. . . . .	45
Două tipuri de actori. . . . .	47

## II. ROLUL IMPROVIZAȚIEI ÎN CASTING

ȘI RESORTURILE CREATIVITĂȚII. . . . .	51
Creativitatea. . . . .	55
Imaginația. . . . .	63
Atenția. . . . .	64
Concentrarea . . . . .	65
Empatia . . . . .	69
Rolul manipulării/minciunii în casting . . . . .	71
Relația regizor-actor în casting. . . . .	75
Concluzii . . . . .	83

<b>III. LIVADA DE VIȘINI DE A.P. CEHOV,</b>	
<b>REGIA ALEXANDRU DABIJA. STUDIU DE CAZ . . . . .</b>	<b>84</b>
Introducere . . . . .	85
Ranevskaia Liubov Andreevna . . . . .	90
Gaev Leonid Andreevici. . . . .	93
Lopahin Ermolai Alexeevici. . . . .	100
Varia . . . . .	105
Ania . . . . .	109
Trofimov Piotr Sergheevici . . . . .	112
Epihodov Semion Panteleevici . . . . .	116
Charlotta Ivanovna. . . . .	117
Firs. . . . .	119
 <b>CONCLUZII FINALE . . . . .</b>	 <b>121</b>
<b>BIBLIOGRAFIE . . . . .</b>	<b>125</b>
<b>ANEXE. . . . .</b>	<b>133</b>
A. Chestionare adresate actorilor. . . . .	133
B. Chestionare pentru regizori . . . . .	170

*Pentru Filip, muntele meu*





## MULȚUMIRI

În anul 2003 eram studentă în anul III la regie de teatru în Cluj-Napoca. Profesoara mea, Mona Chirilă, fusese întrebată de regizorul Alexandru Dabija dacă nu are un student potrivit să-i fie asistent pentru spectacolul *Colonelul și păsările*<sup>1</sup> pe care urma să-l monteze la Naționalul clujean. În această calitate, am avut ocazia să asist, pentru prima dată, la un casting. Tot regizorului Alexandru Dabija, căruia îi mulțumesc și pe care îl prețuiesc nemărginit, îi datorez acordul de a filma integral audiția pentru spectacolul *Livada de vișini* montat la Teatrul Regina Maria<sup>2</sup> din Oradea.

Le datorez mulțumiri, pentru onestitate și pentru timpul acordat, actorilor și regizorilor care au răspuns întrebărilor mele despre experiențele trăite în castingurile la care au participat: Cristina Flutur, Ofelia Popii, Ana Paști, Raluca Mara, Marian Adochiței, Raluca Iani, Anca Hanu, Elena Ivanca, Andrei Sabău, Ingrid Elena Robu, Nicoleta Lefter, Robert Pavicsits, Sorin Miron, Adrian Cucu, Fatma Mohamed, Miron Maxim, Cristina Ragos, Florin Vidamski, Andrei Stehan, Paula Rotar, Ondina Frate, Vera Brătfălean, Sebastian Bărbălan, Dragoș Moșoiu, Andrei Măjeri, Radu Nica, David Schwartz, Leta Popescu, Alexandra Felseghi, Catinca Drăgănescu, Irina Popescu Boieru, Delia Gavlitchi, Florentina Enache, Ovidiu Caița și directorul de casting Cătălin Dordea<sup>3</sup>. Răspunsurile lor m-au ajutat să înțeleg mai bine stadiul de dezvoltare a culturii castingului de la noi și au reprezentat, de asemenea, o oportunitate de a reflecta la problematica teatrului românesc, atât la nivel organizațional, instituțional, cât și la nivel privat.

---

<sup>1</sup> *Colonelul și păsările*, piesă de Hristo Boicev.

<sup>2</sup> Castingul a avut loc în anul 2015. Cu această ocazie, mulțumesc actorilor și colaboratorilor trupei Regina Maria că au acceptat să fie filmați. Posibilitatea de a revedea materialul video a fost de mare ajutor pentru scrierea, mai detaliată și acurată, a capitolului III.

<sup>3</sup> Răspunsurile celor care au răspuns la chestionare, ca de altfel, întreaga documentare, se referă la domeniul castingului până în anul 2017, anul susținerii tezei de doctorat apreciată cu calificativul *Summa Cum Laude* (Excelent). Lucrarea are titlul „Observator și Observat în procesul de casting teatral. Determinări socio-psihologice ale relației „față în față” și a fost susținută în data de 7 iulie 2017 în cadrul Universității Babeș-Bolyai, Facultatea de Teatru și Film (Cluj-Napoca).

Filip Odangiu, tu îmi organizezi, cu generozitate, haosul, de mai bine de 20 de ani. Cu perspectiva ta organizată și logică, ai fost partenerul de dialog ideal și cel mai apropiat.

Carmen Odangiu, nu pot accentua îndeajuns rolul pe care l-ați avut în corectarea, la virgulă, a acestei cărți. Vă mulțumesc pentru răbdare, pentru încredere și pentru sprijinul oferit, iar sfatul dumneavoastră l-am ascultat: am terminat ceva început cu ani în urmă.

## INTRODUCERE

Fiecare audição reprezintă, la un anumit nivel de înțelegere, întâlnirea dintre doi artiști al căror scop comun este spectacolul de teatru. Este momentul în care are loc primul schimb de informații, primul pas spre cunoașterea reciprocă. Relația de subordonare, în cadrul căreia regizorul este autoritatea dominantă, unica legitimată să conducă procesul de creație, să-l coordoneze sau să-l cenzureze, fără ca actorul să poată contribui în mod hotărâtor, se manifestă, în anumite proiecte, încă din timpul castingului. Poate actorul, la rândul său, să-l inducă în eroare pe regizor, preluând controlul, manipulându-l oarecum? Sau, mai degrabă, se poate vorbi despre un parteneriat, un dialog între egali, un raport în cadrul căruia trebuie să ții seama de celălalt, de ofertele lui creatoare, de comportamentul său, iar acceptarea sau refuzul colaborării e un drept al ambelor părți? Întrebări cum sunt cele de mai sus trebuie corelate cu o altă premisă a acestei lucrări, legată de caracterul eminent creativ al castingului, a cărui desfășurare îți permite să intuiești personalitatea artistică a regizorului, interesele sale de creație, căutările sale, maniera sa de lucru, informații care prefigurează deja atmosfera repetițiilor viitoare.

Studiile teoretice sau istorice dedicate procesului de casting, mai ales celui din teatru, lipsesc aproape cu desăvârșire în literatura de specialitate din România.<sup>1</sup> Literatura internațională dedicată acestui subiect este reprezentată de lucrări care fie sunt culegeri de interviuri cu directori de casting, regizori sau actori – ce descriu procesul dintr-o perspectivă personală –, fie sunt cărți semnate de agenți ai actorilor sau de actorii înșiși, cuprinzând sfaturi pentru aspiranți<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Una din posibilele cauze ale absenței castingului din preocupările teoreticienilor autohtoni ar putea fi și faptul că audição, ca practică instituțională, s-a potrivit mai puțin sistemului teatral dominat de teatrele de repertoriu – cu trupe de actori permanente –, cum a fost cel românesc până în anul 1989. Desigur, în film, situația privind castingul a fost diferită.

<sup>2</sup> Câteva dintre cele mai reprezentative titluri despre casting pe care le-am consultat ar fi: Gordon Hunt, *How to Audition For TV, Movies, Commercials, Plays and Musicals*, Harper-Collins Publishers, New York, 1995; Karen Kondazian, *The Actor's Encyclopedia of Casting*

În ceea ce privește oportunitatea aplecării teoretice spre o temă cum este castingul, e util să luăm în considerare un context mai larg. Ultimii ani au adus, în peisajul teatral autohton, o serie de schimbări. Au apărut și s-au consolidat teatre private care au câștigat un prestigiu ce îl concurează pe cel al teatrelor de stat. Au fost inițiate numeroase proiecte independente care presupun crearea unor trupe provizorii pe durata montării și reprezentării unui spectacol. În altă ordine de idei, creșterea fără precedent a numărului de absolvenți-actori, determinată de înmulțirea facultăților de actorie, a dus la un surplus de „mână de lucru”. Numărul de locuri din teatrele de stat fiind limitat, proaspeții absolvenți nu mai pot râvni la confortul unui post stabil. Pe de altă parte, cei deja angajați au început să se implice în proiecte independente, fie pentru avantaje materiale, fie pentru a nu se plafona. Se poate spune că asistăm la o dinamică fără precedent în domeniul teatral și la o posibilă reformulare a poziției actorului. Tendințele amintite anterior și concurența dintre actori sunt din ce în ce mai vizibile, iar selecția prin casting este tot mai practică în teatrele din România și, ca urmare, trebuie supusă cercetării, definirilor, pentru o mai bună înțelegere, în profunzime și în detaliu, a complexului de date și condiții pe care acest fenomen le presupune.

Lucrarea de față folosește, de asemenea, noțiuni, concepte sau paradigme preluate din psihologie, sociologie, neuroștiințe sau antropologie și adaptate temei, cu scopul de a elucidă cât mai multe aspecte ale procesului de casting. Această perspectivă multiplă ne poate permite ulterior identificarea unor trăsături constante, precum și formularea unor principii de largă valabilitate legate de acest fenomen care ia amploare în spațiul teatral românesc, indiferent că este vorba de instituțiile teatrale de stat, de cele private sau de proiectele independente.

Întâlnirea dintre regizor și actori, cu scopul de a stabili o distribuție, e influențată în măsură covârșitoare de genul și caracteristicile proiectului teatral, de estetica teatrală dominantă la un moment dat și într-un anumit loc, dar și de personalitatea participanților la casting. Astfel că principiile cooptării actorilor într-un spectacol, decurgând din doctrina regizorală, au

---

*Directors*, foreword by Richard Dreyfuss, Lone Eagle Publishing Company, Hollywood, USA, 1999; Hettie Lynne Hurtes, *The Back Stage Guide To Casting Directors*, imprint of Watson-Guptill Publications, New-York, 1998; Jen Rudin's *Confessions of a Casting Director: Help Actors Land Any Role with Secrets from Inside the Audition Room*, New York: It Books, 2013; Ginger Howard Friedman, *Casting Directors' secrets – Inside Tips for Successful Auditions*, Limelight Editions, New York 2000; Richard Evans CDG, *Auditions – A Practical Guide*, edited by Routledge, New York, 2009; Judith Searle, *Getting the Part*, Limelight Editions, New York, 1995; Margo Annett, *Actor's Guide to Auditions & Interviews*, edited by A & C Black, London, 2004.

fost, în mod evident, diferite pentru Konstantin S. Stanislavski, Jacques Co-  
peau, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski  
sau alții.

Prezenta lucrare urmărește să surprindă dinamica relației dintre regi-  
zor și actor într-o situație diferită de cea din repetiții. Punctul de plecare al  
cercetării este însăși o posibilă definire a castingului, preluată din debutul  
celebrei cărți a lui Peter Brook, *Spațiul gol*: „Un om traversează acest spațiu  
gol în timp ce altcineva îl privește, și asta e tot ceea ce trebuie ca actul teatral  
să înceapă”. Continuând raționamentul, despre casting se poate spune că  
este un act teatral în cadrul căruia scena este jucată de ambii protagoniști,  
regizor și actor, deopotrivă.

Prin investigarea relației regizor-actor, din perspectivă socio-psihologi-  
că, strict în contextul situației de casting, cercetarea a avut șansa de a explora  
o temă insuficient cunoscută și aproape deloc studiată. Caracterul novator  
al lucrării vine nu doar din actualitatea și oportunitatea temei abordate, ci  
și din informația nemijlocită (documentarea specială obținută prin filmarea  
unui casting de teatru), precum și din realizarea și procesarea unor ches-  
tionare adresate mai multor regizori și actori și urmate de concluzii care  
completează cercetarea, regăsindu-se în corpul ei și în anexe. Lucrarea de  
față poate contribui la descoperirea unor elemente noi, legate de aspecte  
mai puțin frecventate sau vizibile ale muncii teatrale, oferind, deopotrivă,  
specialiștilor și publicului, un prilej de a medita la specificitatea lucrului la  
scenă, dar și de a sesiza existența unor stereotipuri și a unei mitologii care  
înconjoară de multe ori lumea spectacolului, limitând accesul la adevărurile  
simple.

Se pune întrebarea dacă, odată cu studierea aprofundată a fenomenului  
de casting teatral, se poate identifica o „metodă de casting” general-vala-  
bilă, care să vină în ajutorul oricărui regizor. Este știut, de pildă, faptul că  
intuiția și emoția au rol determinant într-un casting, însă, dincolo de acest  
adevăr, întrebarea rămâne: se poate vorbi despre „metodă” în casting? Dacă  
da, aceasta este fundamental determinată de personalitatea regizorului, de  
tipul de spectacol sau de esteticile teatrale ale unei perioade și ale unui spa-  
țiu geografic?

Cercetarea a pornit și de la ipoteza că atât regizorul, cât și actorul sunt,  
pe rând, *observer* și *observat*, în funcție de permutarea rolurilor și, impli-  
cit, schimbarea centrului de atenție.

Am fost, totodată, preocupată de un alt aspect care merită să fie explorat  
și anume de permanenta pendulare între *sine* și *rol*, oscilație aflată la temelia  
creației actricești și care poate fi surprinsă, într-o formă inedită, în situația  
de casting. În funcție de indicații sau de întrebări, actorul se poate retrage „în

spatele” personajului, atunci când improvizează sau interpretează momentul pe care l-a pregătit ori, dimpotrivă, „împinge în față” propria *persona*, trăsăturile de bază ale personalității sale concret-umane. Regizorul îl poate iscodi pe actor legat de viața sa personală: copilărie, relații de familie, istoricul său profesional etc., situație în care acesta e nevoit să-și regăsească tonul „privat”, de ființă cotidiană, să dezvăluie omul din spatele histrionului. Astfel regizorul are șansa de a obține informații foarte utile despre personalitatea, temperamentul, nivelul de anduranță și toleranță al actorului.

Cercetarea întreprinsă a însemnat, pe lângă confirmarea sau infirmarea acestor ipoteze inițiale, parcurgerea unui „drum al cărților”, revelator, dar și întâlnirea cu personalități teatrale de excepție. Sursele consultate au furnizat date și instrumente utile pentru a evidenția importanța proceselor psihice implicate în situația de casting (Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Johan Huizinga, Alfred Adler, Septimiu Chelcea, Paul Popescu-Neveanu, Mielu Zlate, Mircea Miclea, Nicolas Guéguen și alții). O sursă însemnată a fost reprezentată de lucrările de teorie a teatrului, poeticile teatrale și autorii acestora (Denis Diderot, Louis Jouvet, Jaques Lecoq, Eugenio Barba, Declan Donnellan, Viola Spolin, Andrei Șerban etc.). De neprețuit ajutor au fost și operele lui Daniel Goleman (*Inteligența emoțională, Focus-motivația ascunsă a performanței*), Erving Goffman (*Viața cotidiană ca spectacol*) și, desigur, cele ale lui George Banu (*Dincolo de rol sau Actorul nesupus, Repetițiile și teatrul reînnoit. Secolul regiei, Teatrul de artă, o tradiție modernă, Scena supravegheată., De la Shakespeare la Genet, Monologurile neîmplinirii etc.*), a cărui contribuție unică la dezvoltarea teatrologiei și spectacologiei contemporane îl fac de neevitat în orice întreprindere teoretică serioasă. Un aport substanțial în schițarea portretelor unor mari regizori români, precum și în descoperirea unei anecdotici savuroase, legate de alcătuirea unor distribuții, l-au avut culegerile de interviuri ale Floricăi Ichim (*Conversație în șase acte cu Tompa Gábor, La vorbă cu Vlad Mugur*). Autobiografiile lui Lev Dodin, Pipo Delbono, Ariane Mnouchkine, volumele publicate de Revista „Teatrul azi”, în seria „Mari regizori ai lumii”, au oferit, de asemenea, un bogat material informativ privind diverse modalități de selectare a actorilor. Culegerile de interviuri cu directori de casting, actori sau regizori, au reprezentat, și ele, surse importante de informare despre modul în care se realizează castingurile, atât în teatru cât și în film, în Statele Unite: Gordon Hunt (*How to Audition For TV, Movies, Commercials, Plays and Musicals*), Karen Kondazian (*The Actor's Encyclopedia of Casting Directors*), Hettie Lynne Hurtes, (*The back stage guide to casting directors*), Jen Rudin's (*Confessions of a Casting Director: Help Actors Land Any Role with Secrets from Inside the Audition Room*), Ginger Howard Friedman (*Casting Directors' secrets – Inside*

*Tips for Successful Auditions*), Richard Evans CDG (*Auditions – A practical guide*), Judith Searle (*Getting the Part*) și Margo Annett (*Actor's Guide to Auditions & Interviews*). Pentru documentare s-au fost și materiale video: filmul *Cesare deve morire* (Italia, 2012), regizat de celebrii Paolo și Vittorio Taviani, precum și imaginile ce surprind probele – fragmente de casting – ale unor actori deveniți celebri.

Pe baza materialelor bibliografice și a mărturiilor scrise și trecând în revistă exemple semnificative pentru tipurile de casting ale secolului XX (în film și în teatru), se poate obține perspectiva istorică necesară asupra temei lucrării. Prin identificarea similitudinilor și a diferențelor dintre categoriile de casting, s-a urmărit definirea castingului teatral, evidențiind punctele de suprapunere, dar și ceea ce îl diferențiază de castingul cinematografic.

Studiul teoretic este completat de un demers practic-aplicativ în care, în primul rând, sunt analizate rezultatele unor chestionare distribuite mai multor actori și regizori. Urmând metodologia *practice-as-research*, în acest volum va fi prezentat un caz particular de casting, coordonat, în 2015, de regizorul Alexandru Dabija și prilejuit de alcătuirea distribuției pentru spectacolul *Livada de vișini* de A.P. Cehov, la Teatrul *Regina Maria* din Oradea. Situată la confluența dintre discursul științific și practica artistică, metoda amintită (*practice-as-research*) are o deosebită utilitate la nivel analitic și prezintă o serie de avantaje pentru practicianul care se aventurează în domeniul teoriei, cum este cazul și aici. Ea este un instrument care se bucură de recunoaștere în comunitatea academică internațională.





# I. CASTINGUL CA DRAMATURGIE

## A RELAȚIEI „FAȚĂ ÎN FAȚĂ”

„Mulți consideră că regizorul este un expert coordonator. Alții îl identifică drept adevăratul autor al spectacolului, primul spectator, care are și ultimul cuvânt în luarea oricărei decizii”.

Eugenio Barba<sup>1</sup>

### Regizorul în casting

Numeroși regizori își formulează, în timp, o „rețetă de casting” care îi mulțumește și pe care o urmează cu fiecare ocazie. Există însă alții care experimentează continuu, adaptând metoda de casting actorilor pe care îi întâlnesc, trupei din interiorul căreia își aleg distribuția sau genului de spectacol pe care îl vor monta. Având în vedere protocolul de casting pe care un regizor înțelege să-l declanșeze, putem distinge între:

1. **regizorul autoritar**, care coordonează actorii precum un dirijor, care se impune, de cele mai multe ori, prin meritele, capacitățile și prestigiul său. George Banu descrie detaliat această categorie: „[Regizorii autoritari] sunt regizorii atrași de împlinirea absolută, de teatru ca artă avându-și exigențele proprii și frontierele precise, ca artă autonomă, eliberată de avatarurile hazardului și chiar ale umanului, în expresiile sale conjuncturale. (...). Pentru ei, teatrul devine obiectul unui proces intransigent, în numele unei voințe de depășire a condiției sale. (...) Radicali, regizorii care au adoptat această postură se constituie în exemple mitologice, referințe ce supraviețuiesc dincolo de exercițiul imediat, dincolo de prezent și intervenții frecvente”<sup>2</sup>. Regizorul autoritar îi va prefera, într-un cas-

<sup>1</sup> Eugenio Barba, *Casa în flăcări*, Editura, București, p. 19.

<sup>2</sup> George Banu, *Monologurile neîmplinirii*, Editura Polirom, București, 2014 p. 130–131 (ebook).

ting, pe acei actori care se supun și lucrează eficient pentru împlinirea operei sale.

2. **regizorul-explorator**, este un regizor care își asumă riscuri și a cărui operă, precizează același George Banu, „se măsoară după puterea sa maieutică. Puterea de naștere și ameliorare a unui actor! El e vehiculul ce conduce spre împlinire”<sup>3</sup>. Acest tip de regizor se împlinește alături de actorii săi, pe care îi selectează în funcție de compatibilități artistice și umane.
3. **regizorul echilibrat** reprezintă calea de mijloc, a celui care-și alege actorii după un sistem, dar care poate să improvizeze atunci când situația o cere.

În decursul cercetării practice, care a presupus vizionări extensive ale unor materiale video ce documentează diferite audiții, precum și cu ocazia asistențelor efectuate la mai multe castinguri, mi-am pus problema existenței sau nu a unui model (*pattern*), a unei „rețete” de casting la care unii regizori apelează. De exemplu, din punctul de vedere al organizării, mulți preferă probele de casting clasice (redarea unei scene, lectura la prima vedere, interpretarea unor texte din repertoriul candidatului etc.); alții preferă să lucreze sub formă de workshop, în timp ce unii se angajează în sesiuni de dialog informal. Sunt regizori care apar relaxați, plini de umor sau, dimpotrivă, distanți, impunători și inaccesibili. Pentru a mă lămuri dacă se poate susține ipoteza existenței unor rețete de casting, le-am adresat această întrebare regizorilor, prin intermediul unui chestionar. Am primit răspunsuri variate și le voi prezenta, în continuare, pe cele mai interesante:

„Nu cred că am o rețetă, însă îmi place să petrec câteva zile într-un teatru în care nu cunosc oamenii, pentru a-i vedea pe toți actorii angajați. Atât la o discuție privată cu fiecare dintre ei, în care să văd cum gândesc, de bucurii, căutări și nemulțumiri profesionale au, cât și în interacțiune cu colegii lor și textul spectacolului. Nu vreau să mă bazez doar pe spectacolele în care îi văd, asta nu face decât să perpetueze niște imagini scenice gata construite care nu-mi convin. Îmi place să cred că la fiecare proiect încerc să nu mă folosesc de aceste clișee ale actorilor, ci că pornesc la un drum nou pentru ei. De aici și complexitatea castingului. Există teatre unde am lucrat și o săptămână până să hotărâsc distribuția.” (Radu Nica)

---

<sup>3</sup> *Idem*, p. 138.

„Obişnuiesc să studiez mult actorii atunci când nu se ştiu observaţi, când sunt în situaţii normale de viaţă, nu la repetiţii. Contez mult şi pe informaţiile pe care le deţin în legătură cu vieţile lor particulare şi cu istoricul personal.” (Irina Popescu Boieru)

„Reţeta e dictată de necesităţile viitorului spectacol, dar, de regulă, încercăm lecturi pe mai multe personaje, există probe de mişcare şi voce. Mă uit foarte atent la cum se raportează la viitorii/posibیلیi colegi. Umorele trebuie neapărat testat în castinguri.” (Andrei Măjeri)

„Dacă montez ceva cu subiect actual, pe o temă care arde, mă interesează foarte mult raportul actorului cu tema. Indiferent de talent. Şi atunci reţeta mea se traduce în mici exerciţii, în care actorii doar îşi exprimă părerea despre o temă. Dacă văd că se concentrează mai tare pe cum îşi spune părerea decât pe părerea în sine, nu mă interesează. Până acum nu am făcut castinguri prea multe. Dar urmează să fac unul la toamnă şi atunci mă voi uita la talent. Şi doar la vibraţia cu tema. Oricum, totul depinde de spectacol şi de procesul de repetiţii pe care ţi-l propui. Dacă vrei să faci *devised theatre* e o reţetă, dacă vrei să faci ceva rapid în care actorul e un instrument atunci e o altă reţetă, dacă vrei să faci un laborator, atunci nu faci casting, că îi ştii deja pe cei cu care vrei să stai în laborator.” (Leta Popescu)

„Reţeta ideală de casting e un atelier de 3–4 zile, în care să lucrăm improvizaţie, teatru documentar, tehnici de solo-performance şi istorie personală, teatru-ştiri şi altele. Şi să facem diverse exerciţii de dezbateri despre problemele sociale/politice care ne preocupă.” (David Schwartz)

„Nu deţin o reţetă şi nu organizez castinguri în mod frecvent. Consider că un casting se pretează mai mult la nevoile unui spectacol cu un număr mai mare de actori. Activând în mediul independent, unde resursele financiare sunt destul de limitate, o echipă de maxim 5–6 actori este suficientă pentru realizarea unei producţii. Pentru un număr atât de restrâns, mă rezum de obicei la recomandări sau la colaboratori mai vechi.” (Alexandra Felseghi)

„Nu am organizat niciodată un mare casting pentru un spectacol. Am făcut doar castinguri/workshop cu echipele potenţiale. Petrecând mai mult timp împreună, nu am analizat doar prestaţia actricească sau chimia personală, ci şi dinamica grupului şi tipul de energie pe care îl generează fiecare. De multe ori aşa încep repetiţiile şi în urma acestor

zile de workshop stabilesc distribuția pe roluri. Pentru mine castingul reprezintă lucrul la echipă.” (Catinca Drăgănescu)

În castingul clasic, actorului i se poate cere să improvizeze, să citească pasaje din textul viitorului spectacol, să cânte, să spună poezii, să joace momente care îl reprezintă, din spectacole anterioare, să danseze etc. În afară de acestea, actorul poate discuta cu regizorul despre viața sa, despre carieră, despre rolul pe care ar urma să îl joace. În cursul dialogului, regizorul care vrea să se facă înțeles și să-i cunoască pe actori cât mai bine, trebuie să fie empatic pe plan cognitiv și emoțional. Regizorul Yuriy Kordonskiy își amintește întâlnirea cu unul dintre cei mai cunoscuți actori români: „L-am cunoscut pe Victor Rebengiuc când am venit la Bulandra. Am avut audiții, trei sau patru zile, cu aproape 40 de actori. Am stat cu ei în jurul mesei, am băut ceai, am discutat despre teatru, despre Cehov, despre copii, familii și părinți. Vorbești cu cineva despre viață o jumătate de oră, atingi foarte atent anumite subiecte și observi cum ochii persoanei de lângă tine își schimbă culoarea. Înțelegi atunci dacă ai în față un actor bun sau nu. Asta s-a întâmplat în cazul lui Victor. A fost evident, încă de la prima întâlnire, că voi lucra cu un actor excepțional”<sup>4</sup>

În casting, orientarea atenției în direcția necesară este o sarcină fundamentală pentru regizor. Uneori, informația esențială se poate afla într-o mișcare a mâinii, într-un fel anume de a emite sunetele sau o anumită mișcare a umărului, de exemplu. Talentul regizorului se exprimă și în capacitatea acestuia de a ghida atenția în direcția potrivită, la momentul potrivit, intuind caracteristici definitorii ale unor actori. În ce măsură, într-un casting, actorii sunt urmăriți sub toate aspectele, dar cu atenție specială pentru detaliul *fertil* (voluntar sau involuntar), care poate să apară oricând pe parcursul unei audiții, am încercat să aflăm întrebându-i pe regizori:

*Întrebare: „Ce rol au pentru tine, în situația de casting, expresiile nonverbale voluntare/involuntare ale actorilor?”*

„Foarte mare. Oamenii, în genere, și actorii, în special, pot adesea minți convingător verbal, însă limbajul corporal trădează adesea minciunile și nesiguranțele de orice fel.” (Radu Nica)

„Întotdeauna tot ceea ce e mai puțin vizibil, ce transpare involuntar, este mai relevant pentru mine decât ceea ce este declarat și controlat. Asta când vine vorba de oameni. Și cred că, așa cum spui

---

<sup>4</sup> Simona Chițan, Mihaela Mihailov, Victor Rebengiuc – *Omul și actorul*, Editura Humanitas, București, 2008, p. 118–119.

tu, aceea e «informația esențială». Nu poți face abstracție de ea.” (Dragoș Moșoiu)

„Toate acestea contează în proporții diferite. Apariția fizică direcționează un emploi, plastica și gestica pot mări paleta, iar un actor cu cât are multe aptitudini, poate avea mai mare succes la castinguri. Mă interesează universul interior al actorilor, dincolo de proba pe care o dau, interesele lor ca artiști în arta pe care o fac.” (Andrei Măjeri)

„Având în vedere că foarte multe producții ale companiei în care activez se bazează pe fizicalitate, aceste abilități ale actorilor/viitorilor colaboratori sunt foarte importante. De asemenea, de obicei caut personalități puternice și spontane, capabile să genereze situații, deoarece producțiile pe care le creăm sunt catalogate ca fiind „devised theatre”, ceea ce înseamnă un mod de lucru colectiv, în care fiecare din echipă este încurajat să propună material scenic.” (Alexandra Felseghi)

„Nu cred că la casting regizorii se uită neapărat conștient la detaliile astea. Eu caut elemente complementare și în timp ce mă uit la actor îmi imaginez ce l-aș provoca să facă. Dacă actorul mă incită și îmi arată lucruri variate, atunci începe să mă provoace, și dacă mă provoacă e de bine. Desigur că există și cazuri în care ai o imagine despre rol și cauți un actor care să se potrivească. Cred că acest gen de detalii sunt mai relevante la un casting de film, unde linia dintre actor și personaj e mult mai fină.” (Catinca Drăgănescu)

„Un rol important. De asta și vorbesc de actorul viu. Ca noi toți, facem lucruri involuntare care, pentru ceilalți, pot semnifica ceva. De aceea eu mă axez pe exerciții. Pentru că acolo se vede totul. Și ce vrea actorul să arate și ce nu vrea actorul să arate sau nu știe că arată.” (Leta Popescu)

Apostolia Papadamaki, artist consacrat în dansul contemporan grec (cum sunt și Konstantinos Rigos, Dimitri Papaioanou sau Konstantinos Michos), cunoscută pentru coregrafia și conceptul unor spectacole precum *Human Female Study* sau *Hermaphrodite*, vorbind, într-un interviu din anul 2007, despre casting, afirmă:

„Unul dintre cele mai importante lucruri pentru mine este castingul. Mă gândesc cu cine voi lucra, cine va fi vehiculul prin care voi transmite publicului ceea ce mi-am propus. Iar acest cineva nu poate fi oricine, trebuie să aibă o personalitate puternică, care înțelege nu nu-

mai la nivel logic, ci și cu toată ființa sa, ce am vrut să spun prin piesa respectivă.”<sup>5</sup>

Dacă montarea spectacolului are la bază un text dramatic, distribuirea actorilor depinde atât de voința și viziunea regizorului, cât și de cerințele scriitorului. Realizarea distribuției nu se constituie în instrument teatral independent de o lectură, de un proiect regizoral, ci se subordonează necesităților punctuale ale unui spectacol<sup>6</sup>.

Nu există un anume regim, favorabil creativității, într-o trupă de teatru. Fiecare regizor stabilește un tip de relație cu actorii săi, are o manieră particulară de a interveni în timpul repetițiilor pentru un spectacol, ceea ce influențează considerabil atmosfera de lucru. Aceasta poate deveni fascinantă, seducătoare sau conflictuală, destabilizatoare, însă important e ca grupul de lucru să își poate atinge scopul. Dacă unul sau mai mulți actori, din diverse motive, se așează de-a curmezișul, se va tulbura un echilibru și creativitatea va scădea. Despre astfel de momente neprevăzute trăite la *Cartoucherie*, povestește Ariane Mnouchkine:

„La Théâtre du Soleil se muncește mult, salariile sunt modeste.[...] Brusc, cineva simte că ar fi mai bine în altă parte.[...] nu există criză dacă, pentru a pleca, știi să aștepti momentul corect, între două spectacole, fără să faci rău trupei. În acest caz, ușa nu e închisă. Căci între noi e un fel de contract moral: când te angajezi, e pentru durata unui spectacol. Un an, doi... Apoi facem noi alegeri”<sup>7</sup>.

Compania, înființată în anul 1964 de tânăra studentă la Sorbona, a apărut ca reacție la teatrul de repertoriu tradițional. Ariane Mnouchkine s-a remarcat ca un regizor care stimulează actorii și care, datorită abilităților ei de coordonator, a creat un context ce permite lucrurilor „să se întâmple”. Un regizor vizionar, pragmatic, organizat, care se îngrijește de trupa sa ca și cum ar fi propria familie. Dacă în teatrele de repertoriu, inteligența textului domină uneori interpretarea propriu-zisă a acțiunii, iar actorul își propune să scoată în evidență textul, neglijând propria interpretare și ignorând situația și miza scenică, trupa de la *Cartoucherie* lucrează în sens opus: corpul și gestul sunt conceptele centrale ale practicii lor. Când încep repetițiile pentru un nou spectacol, distribuția nu este finalizată, fixarea ei are loc după o perioadă de improvizații în care toți actorii pot încerca să interpreteze orice

<sup>5</sup> Accesat ultima dată pe data de 9 martie 2017, la URL: <http://www.observatorcultural.ro/articol/declaratie-de-principii-2/>

<sup>6</sup> Idee preluată din George Banu, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, p. 203.

<sup>7</sup> Ariane Mnouchkine, *Arta prezentului – Convorbiri cu Fabienne Pascaud*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2010, p. 7–8.

personaj. Fiecare actor trebuie să fie pregătit să renunțe la un rol pe care l-a preparat. După perioada de testare prin improvizații, Ariane Mnouchkine decide distribuția spectacolului.

Regizorul propune un tip de teatru provocat de propriul său univers, de felul în care „vede” lumea și de mesajul pe care vrea să-l transmit, iar acesta poate fi politic (într-o notă caricaturală sau în regim realist), poate avea o temă istorică sau cotidiană, poate studia reacții umane într-un context precis sau poate avea referințe culturale. Ca în cazul actorului, în munca regizorului elementele de ficțiune se îmbină cu biografia personală.

Pentru anumiți actori, accesarea stărilor emoționale pe care doresc să le exprime se face prin expresiile corporale. Dacă joacă într-un regim realist, pentru a exprima stări precum mânia, frica, tristețea, fericirea, corpul actorului execută o serie de mișcări a căror semnificație este ușor de citit de către regizor.

Fundamentată pe o abordare holistică, Metoda Perdekamp<sup>8</sup> (P.E.M) se individualizează prin utilizarea corpului actorului pentru a exprima stări emoționale<sup>9</sup>. Înclinațiile biologice de acțiune sunt modelate de experiența noastră de viață și de nivelul cultural. Având în vedere faptul că audiția este

<sup>8</sup> Metoda emoțională Perdekamp (Perdekamp Emotional Method) – creată și dezvoltată de regizorul german și dramaturgul Stephan Perdekamp – este o metodă care acționează inovator, bazându-se pe procesele biologice. PEM oferă interpretilor un acces direct, fără efort și controlabil la emoții pe o bază pur fizică.

<sup>9</sup> Următoarea enumerare conține informații despre manifestările somatice ale diverselor emoții și sunt preluate din Daniel Goleman, *Inteligența emoțională*, p. 34–35:

- când ești *mânios*, sângele circulă mai repede în mâini și îți „vine” să lovești; ritmul bătăilor inimii crește și se degajă adrenalină care generează un plus de energie pentru o faptă în forță;
- când îți este *frică*, sângele străbate mușchii cei mari, cum ar fi cei din picioare, și îți este mai ușor să fugi. Te albești la față pentru că sângele își oprește cursul, creează senzația că „ți-a înghețat sângele în vene”; în același timp, trupul paralizează pentru un moment scurt, probabil pentru că îți lasă timp să evaluezi situația; corpul e în stare de alertă, iar atenția se fixează asupra amenințării pentru a vedea mai bine ce reacție trebuie adoptată;
- când ești *fericit* activitatea centrului creierului e sporită, sentimentele negative sunt inhibitate, crește energia; nu există o modificare fiziologică radicală, corpul simte odihnă, precum și dispoziția și entuziasmul pentru a îndeplini o mare varietate de scopuri;
- *iubirea* și *tandreea* determină o trezire parasimpatică, contrariul psihologic al acelei mobilizări de tip „luptă sau fugi” provenită din fugă sau mânie; dublând „reacția de relaxare”, reprezintă un set de reacții ale corpului ce generează o stare de calm și mulțumire care facilitează cooperarea;
- ridicarea sprâncenelor *a surprindere* permite mărirea razei vizuale și totodată pătrunderea luminii în retină în cantitate mai mare;
- exprimarea *dezgustului* transmite un mesaj agresiv ca gust, miros, informație vizuală sau metaforică, iar expresia feței e universală;
- *tristețea* aduce o scădere a energiei și entuziasmului, iar transformarea ei în depresie duce la o scădere a metabolismului.



un moment-limită, că actorul poate avea la dispoziție doar câteva minute pentru a-și demonstra abilitățile și talentul, e limpede că reacțiile sale vor fi în funcție de dominantă sa structurală, mai impulsivă sau mai rațională.

Răspunsul la indicații este diferit de cel din timpul repetițiilor, când scopul este spectacolul însuși, în timp ce, în casting, ținta este obținerea unui rol, deci corpul și mintea sunt sub presiune. Regizorul și pedagogul american Robert Cohen, autor al unor foarte frecventate manuale de actorie, vorbește despre necesitatea ca, în repetiție/spectacol, actorul să-și concentreze atenția la factorii *situaționali*, nu la cei *contextuali*. Prin factori situaționali, Cohen îi înțelege pe cei intrinsec legați de lumea piesei și de personajul de interpretat. Factorii contextuali cuprind atât contextul organizatoric, – unde, pentru ce/cine joacă actorul – cât și gândurile/temerile/proiecțiile legate de eventualul succes sau eșec. În casting, putem spune că actorul se vede obligat să dea factorilor contextuali o la fel de mare importanță ca și celor situaționali și din această interferență rezultă și presiunea suplimentară resimțită.

Să-l urmărim pe Robert Cohen:

„Situția piesei este situația existentă între personajele piesei. Totuși, situația există înăuntrul contextului teatral, care e un cadru mult mai larg. Contextul poate fi teatrul, cu proscenium-ul său, cu decorul, luminile, textul și publicul său sau poate fi oricare alt mediu al artei teatrale.

Pentru ca actorul să se concentreze pe deplin asupra situației personajului său, el trebuie să găsească o cale de a nu se concentra în mod direct pe contextul său teatral. Aceasta este probabil preocuparea majoră a actorului și este o problemă mentală.”<sup>10</sup>

### Tipuri de regizori în casting

Eugenio Barba a făcut o clasificare a regizorilor având drept principal criteriu tipul de spectacol pe care aceștia îl propun:

„În unele contexte, regizorul este persoana care se îngrijește de reprezentarea critic-estetică a unui text; în altele, este cel care concepe și compune un spectacol din nimic. În anumite cazuri, e un artist care urmărește propria sa imagine despre teatru, materializând-o în diverse spectacole, cu diferiți colaboratori; în altele, este un bun profesionist, în stare să armonizeze elementele eterogene ale spectaco-

<sup>10</sup> Robert Cohen, *Puterea interpretării scenice. Introducere în arta actorului*, traducere de Eugen Wohl și Anca Măniuțiu, București, Casa Cărții de Știință, 2007, p. 44.

lului. Sunt medii în care regizorul e un artist rătăcitor, în căutare de companii care să fie conduse provizoriu; și medii în care el muncește sistematic și exclusiv cu același grup, adesea în calitate de lider, dar și de coordonator al antrenamentului actorilor”.<sup>11</sup>

În definiția cuvântului regizor, Dicționarul Explicativ al limbii române menționează, printre altele, și sensul de administrator de moșie, vechil (din fr. *régisseur*, germ. *Regisseur*), adică o persoană cu abilități de lider, un coordonator, o personalitate dominantă dintr-un grup.

În cercetarea prezentă, clasificarea regizorilor, după felul în care aceștia concep și conduc castingul, nu pretinde să fie completă. Dacă în capitoul II am încercat să disting între diverse tipuri de regizori, criteriile fiind personalitatea și încadrarea tipologică, pe baza unei ilustrări în care am apelat la exemplul regizorilor francezi care au făcut parte din Cartelul francez, de această dată gradul de manifestare a autorității în casting, din postura de coordonator al proiectului și de lider al grupului, reprezintă criteriul ordonator. Din acest punct de vedere pot exista, cel puțin, următoarele tipuri de regizori:

- a) **liderul autoritar**, „regizorul dirijor”, cel care nu motivează indicațiile regizorale, impune exercițiile, laudă sau blamează, inspiră teamă și poate provoca ostilitate, poate fi foarte impulsiv sau foarte controlat, are autoritatea unui părinte exigent;
- b) **liderul democratic**, cel care propune activități dintre care participanții aleg, nu face observații favorabile sau nefavorabile celui aflat în fața sa; este spontan, dinamic, încurajează inițiativa;
- c) **liberalul** sau intuitivul, cel care intervine rareori și discret, dă libertate actorului, este foarte răbdător, se autodefiniște ca partener al actorului.

Abilitățile de lider sunt necesare atât regizorului de tip autoritar, cât și celui de tip democratic sau intuitivului. Pentru a verifica validitatea acestei clasificări, voi recurge la rezultatele unui studiu realizat la un Centru de Cercetare<sup>12</sup> din Milano, în 2002, asupra unor oameni de afaceri cu funcții de conducere. 63 de oameni de afaceri au fost puși să joace fie jocuri de exploatare, fie de explorare. Scanarea creierului acestora a evidențiat faptul că exploatarea este asociată activării circuitelor neuronale specifice anticipării și recompensei (un rol important avându-l neurotransmițătorul numit dopamină). Explorarea, însă, a mobilizat centrii de comandă ai creierului,

<sup>11</sup> Eugenio Barba, *Casa în flăcări*, p. 19.

<sup>12</sup> Center for Research in Organization and Management, Milano, 2002.

precum și zona responsabilă de controlul atenției, căutarea unei alternative necesitând o atenție sporită<sup>13</sup>. Studiul a confirmat că există numeroase asemănări de caracter între un lider, un coordonator dintr-un domeniu oarecare și un regizor de teatru.

Regizorii pot fi diferențiați și în funcție de tipul de discurs pe care îl practică în casting, dar mai ales în repetiții. Astfel George Banu deosebește regizorul care își impune proiectele și este, adesea, mai vorbăreț, de cel care preferă să aștepte sugestii, rămânând mai degrabă tăcut, pentru a reacționa la ceea ce propune actorul. Regizorul autoritar are „un discurs puternic, răsunător, distribuit în mod egal între sală și scenă, fără nici o excludere. În acest caz, chiar dacă el se adresează unui actor, destinatarul este colectiv, iar discursul, dincolo de valoarea sa de intervenție punctuală, privește întreg ansamblul. Prin puterea impactului său, el comunică o energie distribuită în mod democratic. Nu există nici secrete, nici interlocutori privilegiați [...], le împărtășește tuturor datele proiectului sau le indică imperativele lui; [...] dezvoltă o discursivitate abundentă: ei [regizorii, n.a.] furnizează actorilor informații diverse, de toate naturile, pentru a-și asigura sprijinul lor în efortul de materializare a ficțiunii și de oralizare a unui text”.<sup>14</sup> Deseori regizorii autoritari încearcă să conducă prin puterea exemplului, impunând un ritm ridicat de lucru, pe care ar vrea ca toată echipa să îl urmeze, până la ultimul tehnician. Acest stil a fost potrivit pentru anumite regiuni, perioade sau actori. Astăzi, cu cât mai larg este repertoriul de stiluri al unui regizor, cu atât este mai dinamic. Stilul de lucru al regizorului influențează climatul din interiorul trupei, iar acesta, la rândul său, influențează performanța.

La polul opus se află regizorul care explorează, cel care caută răspunsuri și soluții în sine, dar mai ales în celălalt. Acesta „alternează discursul adresat grupului, cu discursul personalizat, izolează și privilegiază schimbul de cuvinte în doi, într-un registru intim. Pe scenă, aproape de actor, regizorul nu îi vorbește decât lui, este un discurs insular inaccesibil celorlalți; [...] lansează indicații sclipitoare, lăsând actorilor grija de a le descifra și de a le pune în practică. Oralitate fragmentară enigmatică, discontinuă.”<sup>15</sup> Acest efort depus de regizor poate fi răsplătit de interesul pe care îl provoacă în actor,

<sup>13</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 229.

<sup>14</sup> George Banu, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, p. 163–164.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 163–164.

de grija cu care cel din urmă protejează apoi spectacolul, rezultatul muncii lor. George Banu îi mai numește și „regizori artizani”, pentru că „teatrul îi atrage tocmai pentru dimensiunea lui colectivă. Aceștia apreciază munca în echipă, o văd ca pe o colaborare cu membrii trupei și țin seama de sugestiile venite din partea actorilor.”<sup>16</sup>.

Ariane Mnouchkine, unul dintre regizorii pentru care actorul este partener și colaborator, vorbește, în interviurile acordate lui Fabienne Pascaud, despre relația cu actorul: „Un regizor, cred, trebuie doar să-i lase spațiu actorului. În interior și-n exterior. Să-nlăture eul, mofturile, ostentația, exagerările. Să-i dăruiască aer, dar să nu-l consume pe de-a-ntregul. Să creeze un vid, dar unul matricial. Un vid, dar carnal, fecund, magic.”<sup>17</sup>

**Regizorul-estet** (autoritar sau explorator), apropiat de artele plastice – categorie din care fac parte Tadeusz Kantor sau Bob Wilson sau Romeo Castellucci – creează spectacole urmărind un program estetic propriu care reflectă unitate artistică. În tot acest timp, toate deciziile îi aparțin, trupa de actori i se subordonează, iar conceptul de artă colectivă nu există pentru el.

Am solicitat unor regizori să-mi descrie cum și-au ales actorii din distribuția primului lor spectacol într-un teatru, pentru a-i determina să dezvăluie și tipul de abordare a castingului și, eventual, pentru a putea stabili cărui tip de regizor îi corespund. Iată ce au răspuns:

„Dacă luăm în calcul licența ca primul spectacol, i-am ales pe cei mai buni din generații diferite. Sau cel puțin pe cei pe care eu îi consideram atunci cei mai buni din școală. Am avut o distribuție numeroasă și mi-am dorit-o colorată. Asta pentru că pe atunci îmi dădeam teme în plus, voiam să lucrez cu actorul ca să am lucruri de învățat. Așa s-a făcut că am avut studenți din anul 1, 2, 3, master, actori de la Maghiar și de la Național. Deci am ales actorii în funcție de dorința mea de a învăța de la ei. Apoi mi-am revenit și mi-am ales actorii după potrivirea cu mine, cu conceptul, după seriozitate și determinare. Acum sunt în punctul în care îi aleg după talent.” (Leta Popescu)

„La primul spectacol am lucrat la secția germană din Sibiu, prin 2003, unde numărul actorilor era (și este în continuare) foarte limitat, așa că am luat aproape toată trupa în distribuție. Avantajul era că îi cu-

<sup>16</sup> George Banu, *Iubire și ne iubire de teatru*, editura Polirom, București 2013, p. 46–47.

<sup>17</sup> Ariane Mnouchkine, *Arta prezentului*. Convorbiri cu Fabienne Pascaud. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul, azi” (supliment), 2010, p. 10.

noșteam bine din alte spectacole, deci am știut cumva la ce să mă aștept din partea lor.” (Radu Nica)

„Primul spectacol (făcut la Teatrul Național Cluj-Napoca), *Cutia Pandorei* de K. Thuroczy, i-a avut ca protagoniști pe Miriam Cuibus și Cătălin Codreanu. Îi știam pe cei doi ca profesori ai anului de actorie paralel cu anul meu de regie, îmi văzuseră examenele-spectacol din facultate și asta a făcut ca propunerea mea făcută teatrului, dar și lor, să nu fie una deplasată. Employ-urile celor doi actori îi recomandau pentru rolurile de care aveam nevoie.” (Andrei Măjeri)

„Datorită faptului că am avut șansa ca primul spectacol regizat să fie realizat în cadrul unui teatru de stat, am avut la dispoziție materiale filmate cu actorii aflați în echipa fixă a instituției respective. Am vizionat filmări și astfel am reușit să concep distribuția pentru spectacol.” (Alexandra Felseghi)

„Lucram ca regizor tehnic în teatru, așadar cunoșteam toți actorii și a fost ușor să-i selectez.” (Delia Gavlițchi)

„M-am bazat pe intuiție. Cred ca pe vremea aceea oricum conceptualizam mult mai puțin. Eram în facultate, aveam oblige-ul de a lucra cu colegii actori de la clasa paralelă, cu unii deja lucrasem la niște examene și mersese bine treaba. Trebuie să mărturisesc că la primul spectacol, textul a fost ales pentru o anumită echipă și nu invers.” (Catinca Drăgănescu)

„Primul spectacol pe care l-am făcut a fost spectacolul meu de licență, cu piesa «După ploaie» de Sergi Belbel. În alegerea distribuției, a existat un *obliga*, acela de a lucra cu colegii mei de an de la secția Actorie. A trebuit, practic, să aleg să lucrez cu 8 actori dintr-un total de 64. În baza a ceea ce cunoșteam despre colegii mei după trei ani de colaborare pentru examenele de semestru (colaborări cu mine și/sau colegii mei de la Regie) și în baza tipologiilor foarte clare cerute de autor (o directoare executivă, un șef administrativ, un programator, patru secretare etc) mi-am invitat cei opt colegi să facă parte din respectivul spectacol. Nu a existat niciun fel de casting, am considerat că informațiile pe care le dețin sunt suficiente. A funcționat mai degrabă o formă de intuiție. Ca observație, cu 7 din cei 8 nu mai lucrasem niciodată.” (Dragoș Moșoiu)

## Actorul in casting

„Odată aleasă Opera, e de trebuință să se facă alegerea Personajelor potrivite s-o joace; și aici e de trebuință să se plece toți la spusa celui care știe mai mult despre asta, care să cunoască în ce izbutește unul să fie mai bun și în ce altul. Întrucât, luând în seamă vocea personajului, înzestrarea, știința și simetria chipului, trebuie împărțite rolurile după cum ar putea să izbutească fiecare, deoarece, uneori din ambiție – care domnește și aici – toți ținesc să facă rolul principal.”

Andrea Perrucci<sup>18</sup>

La finalul secolului al XVII-lea se făcea, declarat, simțită nevoia unei instanțe, a unui regizor care să decidă ce rol ar trebui să interpreteze un actor, în funcție de constituția sa fizică și aptitudini. Cum ar arăta astăzi teatrul dacă regizorul nu ar fi apărut? Vorbind despre „actorul nesupus”, George Banu pare să răspundă unei asemenea întrebări: „[...] (actorul) își aduce el însuși harul, dar, dacă rămâne singur, îl paște primejdia excesului de subiectivitate, a constanței monotone a mărturisirilor, a personalizării abuzive. Împlinirea sa va fi întotdeauna fructul întâlnirii cu o echipă și un regizor.”<sup>19</sup>

### Actorul-om și actorul-în-rol

Dacă în capitolul al II-lea al lucrării am vorbit de omul din regizor din perspectiva personalității, în acest capitol voi analiza cele două instanțe ale actorului, actorul-om și actorul-în-rol, amândouă având un rol important în casting.

Actorul are o importanță fundamentală pentru teatru. Ficțiunea și experiența biografică sunt cele două materiale care compun profilul său ager și seducător. Permanenta pendulare între sine și rol este specifică actorului. Arta lui, susținea Jean Louis Barrault, „constă în a face un instrument disciplinat dintr-o făptură umană nedisciplinată.”<sup>20</sup>

Actorul care stă în culise și se pregătește de spectacol poartă, după cum remarcă actorul și pedagogul Miriam Cuibus, „semnele necesare persona-

<sup>18</sup> Andrea Perrucci, *Despre arta improvizației dinainte gândite și despre improvizație*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 78.

<sup>19</sup> George Banu, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, editura Nemira – cu sprijinul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, traducere din limba franceză Delia Voicu, 2008, p. 21.

<sup>20</sup> Jean Louis Barrault, *Sunt om de teatru, apud. Doina Dragnea, Andrei Băleanu, Actorul – între adevăr și ficțiune*, Editura Meridiane, București, 1984, p. 13.

jului; nu este cel ce va deveni, dar nu mai este nici cel care a fost.”<sup>21</sup>. La o audiție, în actor există aceeași îmbinare între ipostaze, aceeași incertitudine a identității. Ca în culise, actorul intră și iese din rol, diferența e dată de tipul de atenție pe care o utilizează, activă în casting și reflexivă în culise. Pe de altă parte, în spatele scenei, actorul este singur, așteaptă să intre și să joace un rol pe care îl știe; în sala de casting nu este singur și nu cunoaște cu precizie, care sunt probele la care va fi supus. Comună celor două situații este însă glisarea continuă între sine și personaj. Mai precis, odată intrat în sală, actorul-om, cu emoțiile sale firești, așteaptă momentul când indicația regizorală provoacă începutul improvizației sau al momentului pregătit. Lipsa machajului elaborat, a costumelor, a relației cu un partener, privează momentul de mirajul specific spectacolului pe scenă, însă nu exclude apariția clipei inspirate. Întrebările despre viața privată sau despre rolurile jucate anterior, activează, din nou, vocea „omului” din actor, iar, pe de altă parte, pot să dezvăluie diverse laturi ale personalității, temperamentului și caracterului său, informații utile pentru regizor. La aceste informații, regizorul adaugă propriile intuiții legate de talentul, aptitudinile, dar și de șansa potrivirii actorului respectiv cu trupa și cu el însuși. În funcție de ceea ce i se cere, în puținul timp pe care îl are la dispoziție, actorul fie se retrage în spatele personajului, atunci când improvizează momentul pe care l-a pregătit, fie aduce în față propria ființă, amintirile, umorul, iuțimea sau lentoarea sa, iritarea sau generozitatea, cuvintele, gesturile, vocea sa. Actorul în casting este mai prezent, mai lucid decât actorul din culise, este acea ființă ambiguă (despre care vorbește Miriam Cuibus) ce nu aparține niciunei lumi și nu este încă ficțiune pentru că nu a intrat încă pe scenă, dar nu este nici persoană civilă. Ființa din culise este atât de specială pentru că este singură și aflată, după cum afirmă Miriam Cuibus, în unicul loc în care este anulată distanța dintre personaj și actor și în care fuziunea lor este permisă. Cu toate acestea, chiar și la casting, deși se află într-un loc al competiției, al demonstrației, și, ca atare, există o miză, actorul glisează între personaj și sine. Procesului complex, oarecum delicat, al transformărilor prin care trece un actor, specialistul în teorie și estetică teatrală Laura Pavel, îi descoperă sensuri și nuanțe noi, neașteptate: „Chiar și atunci când actorul pare să fi abandonat prezența estetică pentru a fi existență pură, chiar atunci când corpul este, în sfârșit,

---

<sup>21</sup> Miriam Cuibus, *Efectul de culise: teatralitatea ambiguității și ambiguitatea teatralității*, Cluj Napoca, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2011, p. 56.

prezent doar ca trup sau ca unitate minte-corp hyper-realistă, actorul posedă, de fapt, o Alteritate interioară.”<sup>22</sup>

De multe ori, regizorii desfășoară castingurile pe durata mai multor zile, transformându-le în adevărate workshopuri sau ateliere. Ca la repetiții, actorii sunt întrerupți, rugați să reînceapă (sau simt ei această nevoie), li se dau indicații, li se pun întrebări sau pun întrebări, pentru ca apoi să reintre în rol.

Vsevolod Meyerhold, Louis Jouvet, Denis Diderot, Bertolt Brecht, precum mulți alți regizori, actori sau teoreticieni, au analizat personalitatea actorului, distanța pusă între personaj și propria persoană și modul în care el asimilează sau este asimilat de rolurile jucate și de oamenii pe care îi observă pentru a-și elabora rolurile. Luis Jouvet vorbește convingător despre actorul-în-rol:

„Din clipa în care s-a urcat pe scândurile scenei, a abdicat de la calitatea sa de om. El nu mai dispune nici de personalitatea sa [...], nici de forma sa fizică. [...] toate aparțin personajelor pe care el este însărcinat să le reprezinte. Nu numai că gândește ca ele, dar trebuie să și meargă ca ele [...], trebuie să preia și veșmintele și încălțăminte lor [...], ridurile lor dacă este tânăr; frumusețea lor dacă este urât; urățenia lor dacă este frumos; burta lor enormă dacă este uscățiv; slăbiciunea lor spectrală dacă e obez. El nu poate fi nici tânăr, nici bătrân, nici bolnav, nici sănătos, nici gras, nici slab, nici trist, nici vesel, conform fanteziei sau naturii sale.”<sup>23</sup>

Actorul are „o structură mult mai deschisă decât a altor oameni” spunea actrița Irina Răchițeanu într-un interviu<sup>24</sup>, referindu-se la disponibilitatea și caracteristicile speciale ale ființei actorului, la acel *gust pentru metamorfoză*, cum îl numea Jouvet, care se întemeiază pe anume predispoziții naturale, innăscute, fără să se rezume doar la ele.

Actorul, supravegheat de regizor, realizează aceste metamorfozări între anumite limite. Oricât de compus e personajul, oricât de departe de em-ploi se construiește el, nu se poate face abstracție de datele psiho-fizice ale

<sup>22</sup> Laura Pavel, *The Fictional, The Autobiographical and The Aesthetic Self: Performing First-Person Discourse*, „Studia Ubb Philologia”, LXI, 1, 2016, p. 158. „Even when he or she seems to have abandoned the aesthetic presence for pure existence, and even when the body is finally present as body, or as a hyper-realist unity of mind and body, he or she actually possesses an inner Other. The potentiality of the artistic other comes to be integrated into the histrionic conscience”.

<sup>23</sup> Luis Jouvet, *Témoignages sur le Théâtre*, Flammarion, Paris, 1952, p. 221.

<sup>24</sup> Doina Dragnea, Andrei Băleanu, *Actorul – între adevăr și ficțiune*, Editura Meridiane, București, 1984, p. 10.



actorului. Despre potrivirea fizică a actorului cu rolul vorbește și Andrea Perrucci, în secolul al XVII-lea, iar observațiile acestuia sunt valabile și astăzi:

„[...] vorbesc și aici din experiență, pentru că am văzut pe unii Pigmei la trup, Tersit la chip, Blesio la limbă și Margute la orice faptă, cerând sus și tare rolul Eroului; de aceea, făcându-te personajul să râzi în spectacol, din nenorocire o Tragedie ajunge adesea o prea ridicolă Comedie. Trebuie, așadar, să li se dea roluri pe măsură [...], cine, prin urmare, are voce majestuoasă ar fi bun pentru un Tiran, numai să-i meargă personajul; cine cu o voce galeșă va însoți un chip femeiesc, va fi potrivit pentru îndrăgostit pătimaș; cine va avea glasul subțire și personajul plătând, poate să-și ia rolul unui Bătrân sau al unei Bătrâne; cine-o fi tânăr frumos, grațios și care pe deasupra înțelege și ce spune, poate să își ia întâiul rol al eroilor celor mai îndrăgiți.”<sup>25</sup>

Cât de importante sunt, pentru un actor, experiența de viață, amintirile personale și informațiile obținute prin observarea celui alt, în elaborarea personajului? Câtă luciditate, cât discernământ sunt implicate sau, dimpotrivă, până unde poate merge topirea în personaj? În ce măsură un actor *devine* personajul pe care îl joacă? Teoretic, nici un actor nu crede, pe deplin, că el este personajul, dar utilizează toate sentimentele și gesturile sale ca fiind similare sentimentelor și comportamentului personajului. Paradoxul diderotian însoțește fiecare actor de-a lungul profesiei. Diverși actori se exprimă legat de ambivalența condiției lor în joc, uneori cu accente tranșante. Bunăoară, actorul român Iurie Darie, într-un interviu, declară, cu fermitate: „[...] orice rol aș juca, eu cred cu adevărat că sunt personajul”. În continuarea interviului, acesta vorbește de singurul moment din carieră în care, pe scenă fiind, a simțit că personajul jucat era supravegheat de persoana actorului. „În Don Juan trec printr-un moment dificil, când colegul meu, Eugen Racoți, îmi pune în față o oglindă. Asta mă scoate pentru o clipă din lumea imaginară pe care mi-am construit-o de-a lungul atâtor repetiții, îmi tulbură credința în autentică prezență a lui Don Juan: în oglindă îl văd pe Iurie Darie, nemachiat – căci așa e jucat personajul, fără grimă...”<sup>26</sup>. Dacă personajul ar fi avut un machiaj accentuat, probabil că întâmplarea nu ar mai fi fost menționată.

George Banu evocă în cartea sa, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, o întâmplare din cariera celebrei Sarah Bernhardt, care vorbește despre caracterul imprevizibil al „aventurării” în personaj. Acesta, asemeni unui spi-

<sup>25</sup> Andrea Perrucci, *Despre arta improvizației dinainte gândite și despre improvizație*, p. 79.

<sup>26</sup> Doina Dragnea, Andrei Băleanu, *Actorul – între adevăr și ficțiune*, p. 62.

rit rău, poate „răpi” actorul când nu se așteaptă. Sarah Bernhardt relatează cum, într-una din zile, după ce fugise efectiv la teatru pentru a juca, deși se afla sub strictă supraveghere medicală, a trăit o veritabilă senzație de joc posedat, de pierdere a controlului pe scenă, altfel deloc specifică ei. Actrița mărturisește: „M-am cufundat cu mintea și cu inima în personajul meu, m-am contopit cu el până-ntr-atât încât, la sfârșitul actului patru, am leșinat și am căzut pe scenă.”<sup>27</sup>

Bertolt Brecht sau Denis Diderot susțin că actorul trebuie să se *distanțeze* de personaj pentru a dobândi o privire lucidă asupra lui; actorul nu trebuie să uite de sine în timpul spectacolului, personajul trebuie „ținut în frâu”; actorul care excelează, poate astfel să-și scoată și să-și repună masca, după nevoie. Diderot amintea, în *Paradoxul* său, cum un mare actor al vremii, atunci când, în timpul unei reprezentații, publicul i-a strigat „Mai tare!”, a răspuns: „Și dumneavoastră, domnilor, mai încet!”<sup>28</sup>.

Atunci când e analizat nenuanțat, actorul este văzut ca „o persoană care nu este ceea ce pretinde a fi, căreia îi sunt străine sinceritatea și adevărul. A nu fi ceea ce pretinzi a fi surprinde o pre-făcătorie, o metamorfoză, un joc între Eu și Altul.”<sup>29</sup>. Actorul este prins mereu „între mască și chipul lui adevărat”, după cum afirmă regizorul Mihai Măniuțiu. Privindu-l cu atenție, poți observa o continuare abia sesizabilă a personajului din viața reală sau, invers, o continuare a ficțiunii din teatru, în realitate. Din cauza ambiguității identitare, actorul poate trezi îndoieli, neîncredere, așa cum, cândva, dădea impresia că aparține unei bresle instabile, sărace, predispusă la desfrâu.

O opinie care redă demnitate profesiei pune problema locului și rolului pe care îl poate juca actorul în societate. George Banu afirmă: „Actorului îi revine o mare răspundere din punct de vedere moral și social, exact în măsura în care interpretarea sa constă în a face din fals un adevăr, construind pe scenă imagini convingătoare și restabilind armonia în lume prin virtutea ficțiunii pe care o întrupează.”<sup>30</sup>

Tot despre importanța actorului, ca element definitoriu al artei teatrului, vorbește și celebrul regizor și pedagog român Radu Penciulescu, în cadrul unei conferințe intitulată „Radu Penciulescu și temele vieții sale în teatru”, susținută la Teatrul Național București:

„Eu de la papa Grotowski am învățat că totul se poate în teatru, dar fără actor nu se poate. Regizor nici n-a existat. Decor? Teatrele erau

<sup>27</sup> George Banu, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, p. 115.

<sup>28</sup> Denis Diderot, *Paradox despre actor*, traducerea din limba franceză Dana Ionescu, Cuvânt înainte de George Banu, Prefață de Robert Abirached, Postfață de David Esrig, Editura Nemira, București, 2010, p. 68.

<sup>29</sup> Miriam Cuiub, *Efectul de culise: teatralitatea ambiguității și ambiguitatea teatralității*, p. 12.

<sup>30</sup> Denis Diderot, Prefață, *Paradox despre actor*, p. 20.

decorul. În *commedia dell'arte* nu era nici text, nici dramaturg, nici nimic. (...) elementul care definește teatrul nu e piesa, ci actorul. Când tu vrei să definești teatrul nu zici: «Dom'le, eu definesc teatrul prin aia că Max Reinhardt a fost mare regizor sau prin aia că Shakespeare a scris Hamlet.» Metafora lui Brook: unde începe teatrul? Când un om trece printr-un spațiu gol și altul privește. Punct. De-aici plecăm. Unde ajungem e foarte departe, dar de-aici plecăm.»<sup>31</sup>

În procesul creației, crede Diderot, actorul este condus de o formă specifică de entuziasm, de o beție proprie artei actorului: „[Poetul] e copleșit de o căldură învăluitoare, neconținută, care-l lasă fără suflu, îl mistuie, îl ucide, dar care însuflețește tot ce atinge.”. Iar în *Second entretien*, același dramaturg francez adaugă: „Poeții, actorii, muzicienii, pictorii, cântăreții de primă mână, marii dansatori, amanții înflăcărați, adevărații credincioși, toți acești entuziaști simt cu patimă, dar gândesc puțin.”<sup>32</sup>

### Emoția în casting

Emoțiile sunt paradoxale. Pe de o parte, afirmă Mihaly Csikszentmihalyi, „sunt, într-o anumită măsură, cele mai subiective elemente ale conștiinței”<sup>33</sup> (doar noi putem identifica ce tip de emoție trăim), dar, în același timp, au caracter obiectiv, pentru că senzațiile fizice pe care le trăim când suntem, de exemplu, speriați, sunt mai reale decât „realitatea înconjurătoare și decât tot ceea ce aflăm prin metode științifice sau logice”<sup>34</sup>.

Emoțiile pot fi controlate sau conduse într-o direcție care să favorizeze actorul, prin intermediul unor tehnici care implică, de exemplu, atenția. Atenția calibrează emoția. Este o informație extrem de utilă furnizată de psihologul și jurnalistul științific Daniel Goleman, pe care o voi utiliza, spre exemplificare, în următorul scenariu. Să ne imaginăm că ne aflăm la începutul castingului. Actorul a intrat în sala de audiții, a avut loc primul contact vizual cu regizorul, s-a format, de ambele părți, o primă impresie. Emoțiile resimțite de actor sunt acum foarte puternice, nu și-a auzit încă vocea, iar ceea ce urmează e încă imprevizibil. Dacă ar urma sfatul lui Goleman, actorul, traversat de emoții puternice, ar trebui să-și fixeze atenția pe ceva anume. Pe de altă parte, regizorul care observă emoțiile puternice ale

<sup>31</sup> Accesat ultima dată pe data de 27 aprilie 2017, la URL: <http://www.teatrul-azi.ro/noutati/o-noua-conferinta-la-teatrul-national-bucuresti-radu-penculescu-si-temele-vietii-sa-le-teatr>

<sup>32</sup> Denis Diderot, Prefață, *Paradox despre actor*, p. 21.

<sup>33</sup> Mihaly Csikszentmihalyi, *Starea de flux: psihologia experienței supreme*, p. 30.

<sup>34</sup> *Idem*.

actorului și dorește să i le risipească, pentru a vedea ce se află dincolo de ele, ar trebui să îi dea o indicație precisă care să-i concentreze întreaga atenție într-o anumită direcție. Acest tertip înseamnă a recurge la atenția selectivă, pentru a calma amigdala<sup>35</sup> neliniștită. Atâta timp cât atenția actorului este captată de altceva, emoția dispare. Însă dacă atenția scade, „tulburarea emoțională, dacă mai este încă păstrată de rețelele neuronale din amigdală, revine în forță.”<sup>36</sup> De exemplu, dacă regizorul este cel care deschide dialogul și cere actorului să-și aleagă, de pe o masă alăturată, un obiect pentru a-l folosi într-o primă improvizație, atenția i se va concentra, în întregime, pe sarcina primită. Odată revenit în fața comisiei, dacă nu va primi imediat următoarea indicație, actorul va începe să se întrebe: „oare nu am ales obiectul potrivit? Ar fi trebuit să aleg poate ceva mai mare sau ceva care se ține mai ușor cu o singură mână?” etc. Întrebările vor continua și starea de agitație se va reinstala.

Să mai luăm un exemplu. Dacă în sala de casting există, să zicem, o haină din blană căzută lângă scaunul regizorului, aceasta îi poate crea unei actrițe căreia îi este teamă de câini, senzația că acolo se află un câine care doarme și asta îi poate provoca sentimente ce scapă controlului rațiunii. Este ceea ce Joseph LeDoux numește *emoție precognitivă*, deci o reacție bazată „pe informații senzoriale fragmentare care nu au fost stocate complet și nu au fost integrate într-un obiect recognoscibil.”<sup>37</sup> Nucleul amigdalian este cel care simte acest *tipar senzorial de import*, cum îl numește Goleman, și trage o anumită concluzie care declanșează reacții încă înainte de a i se confirma care este realitatea. Fenomenul este numit de Goleman „întunericul emoțiilor noastre explozive”, emoții cu care actorii lucrează deseori<sup>38</sup>.

Dacă un actor iese nemulțumit și furios din sala unde se ține audierea, cel care urmează să intre se încarcă negativ, iar emoțiile puternice i se vor risipi doar dacă va fi primit într-o atmosferă calmă, firească<sup>39</sup>. Sentimentele sunt

<sup>35</sup> *Amigdala*, o zonă primitivă a creierului, care controlează reacțiile instinctive față de evenimentele pe care le trăim, este responsabilă, printre altele, cu producerea comportamentului instinctiv.

<sup>36</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, traducere din limba engleză de Iustina Cojocar și Bogdan Georgescu, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2013 p. 87.

<sup>37</sup> Daniel Goleman, *Inteligența emoțională*, ediția a III-a, traducere din limba engleză de Irina-Margareta Nistor, Editura Curtea Veche, București, 2008, p. 53.

<sup>38</sup> *Idem*.

<sup>39</sup> Următoarele precizări sunt preluate tot din lucrarea lui Daniel Goleman, *Inteligența emoțională*, p. 54: „Atunci când nucleul amigdalian funcționează pregătind o reacție impulsivă neliniștită, o altă parte a creierului emoțional permite o reacție mai potrivită și mai corectă. Amortizorul creierului trece de la nucleul amigdalian, care parcă a mințit, la celă-

practic indispensabile pentru deciziile raționale, este de părere neurologul Antonio Damasio, profesor la Universitatea din Iowa. Totuși, susține aceasta, *creierul rațional* joacă un rol conducător la nivelul emoțiilor, în afară de acele momente în care emoțiile scapă de sub control și *creierul emoțional* o ia razna.<sup>40</sup> Chiar dacă emoțiile sunt cele care domină starea actorului când intră în sala de casting, informațiile pe care le obține prin analizarea rapidă a atmosferei îl pot liniști într-o clipă. Ana Tkacenko, actriță din Chișinău, povestește despre o astfel de schimbare de stare, trăită la o audiere organizată de Teatrul Național București. „Cu puțin timp înainte să mă prezint la probă, îmi tremurau picioarele (...) Când m-am așteptat mai puțin, mi-a venit rândul să intru în sală și schimbarea propriu-zisă a început...”<sup>41</sup>. În cazul acesteia, emoțiile s-au potolit atunci când, privindu-l pe regizorul Andrei Șerban, a simțit că e un om firesc și binevoitor. Declan Donnellan scrie lucrarea sa de referință *Actorul și Ținta. Reguli și instrumente pentru jocul teatral*, tocmai pentru a oferi actorilor un îndreptar de reguli care să-i elibereze de Frică și de obsesia controlului.

Pe de altă parte, în mod instinctiv, emoția ne ghidează atenția, iar aceasta evită tot ce este neplăcut<sup>42</sup>. Fiecare dintre noi are amintiri „fracturate”, de tipul celor prin care facem uitate eșecurile, crizele sau neînțelegerile trăite la un moment dat. Într-o situație stresantă, de emoție intensă (cum este și castingul), un nerv care pornește de la creier și ajunge la glandele suprarenale determină o secreție de hormoni, mai precis de epinefrine și norepinephrine, care circulă prin corp și dau semnal de stare-limită. Ca urmare a unui lung șir de procese chimice din corpul actorului, acesta va păstra amintirea unui moment important sub o formă extrem de vie<sup>43</sup>.

După cum spune și psihologul Mihaly Csikszentmihalyi, felul în care trăim și reacționăm este determinat „de procesele chimice din corpul nos-

---

lalt capăt al circuitului major, spre neocortex, la lobii frontali, (...) stăpânind sentimentul pentru a reacționa mai eficient.”

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>41</sup> Academia Itinerantă. Andrei Șerban. *Cartea Atelierelor*, volum coordonat de Monica Andronescu și Cristina Gavrila, Prefață de Horia-Roman Patapievic, Editura Nemira, 2013, p. 327–328.

<sup>42</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 163.

<sup>43</sup> Următoarele precizări sunt preluate din, *Inteligența emoțională* semnată de Daniel Goleman: „Nucleul amigdalian este locul principal din creier unde se duc aceste semnale; aceste semnale activează neuronii din nucleul amigdalian care trimit semnale altor regiuni ale creierului în așa fel încât să sporească amintirea a ceea ce se întâmplă. Această trezire a nucleului amigdalian se pare că imprimă în memorie majoritatea momentelor de intensă activitate emoțională cu un grad suplimentar de forță.” (p. 49).

tru, de interacțiunile biologice dintre organe, de micile unde de curent electric dintre sinapsele creierului și de organizarea informației pe care ne-o impune cultura.”<sup>44</sup>. Poate servi ca ilustrare o împrejurare relatată de actorul Florian Pittiș, într-un interviu. După mai bine de douăzeci de ani de la debutul său în Teatrul Bulandra, acesta rememorează, cu lux de amănunte, cum a primit primul său rol. Lucra ca electrician în teatru. „În ziua de 24 februarie 1962, era indisponibil interpretul unui rol de mică întindere din spectacolul *Cum vă place*. Petre Gheorghiu i-a spus regizorului: „știu eu pe cineva care cunoaște piesa pe dinafară” (pentru că am văzut-o de 232 de ori!). M-au chemat de acasă și, în cabină, înainte de spectacol, Liviu Ciulei a lucrat cu mine 20 de minute rolișorul acela.”<sup>45</sup>.

Blocajul emoțional poate avea diverse cauze într-un casting: pentru unii actori, teama de nu greși (mai ales atunci când există concurență și/sau regizorul este consacrat); pentru alții, sentimentul că ar putea să execute în grabă indicațiile; unii se blochează dacă, în timpul lucrului, primesc feedback negativ. Întrebați cum anume reacționează, cum gândesc sau ce anume îi ajută să iasă din starea de blocaj emoțional, actorii au răspuns:

„Cred că nu trebuie să încerci să impresionezi pe nimeni și atenția nu trebuie să fie nici pe tine, nici pe regizor. Atenția trebuie să fie pe personaj și pe scenă. Vii să te întâlnești cu un posibil personaj și încerci să simți cam cum ar fi el, cum ai putea să-l servești mai bine. Uneori primești indicații în legătură cu personajul și interpretarea de care ar avea nevoie regizorul, alteori nu, și atunci faci cum simți. N-ai ce greși aici, e doar o propunere a ta. Un casting e oricum un moment de tatonare și cu posibilul personaj, și cu regizorul și un spațiu și un timp al căutării unui posibil ton al simfoniei filmului și al partiturii personajului pentru care ai fost chemat. Se întâlnesc niște oameni care nu se cunosc și încearcă să simtă într-un timp foarte scurt dacă pot crea ceva împreună sau nu. E o situație foarte delicată și cred că e frumos când e tratată ca atare. Cât despre feedback-ul negativ, în majoritatea cazurilor nu-l primești, pentru că știe toată lumea că e stresant și lipsit de eleganță să faci asta. Dar, dacă se întâmplă, ajută să-ți amintești că e totuși un casting, că ești în căutări și că pentru a ajunge cu adevărat la un personaj, e foarte mult de lucru și la profunzime nu se ajunge peste noapte. Dar un regizor bun știe dintr-o privire dacă te potrivești, chiar dacă încercarea ta n-a fost pe linia căutată. E un

<sup>44</sup> Mihaly Csikszentmihalyi, *Starea de flux: psihologia experienței supreme*, trad. Monica Tudora, editura Cartea Veche, București, 2007, p. 13.

<sup>45</sup> Doina Dragnea, Andrei Băleanu, *Actorul – între adevăr și ficțiune*, p. 178.

stadiu incipient de lucru și faci ce poți cu foarte puține informații la dispoziție și într-un timp extrem de scurt. E aruncare în gol fără să știi unde o să cazi și cine o să te prindă.” (Cristina Flutur)

„Din punctul meu de vedere, blocajul se depășește efectiv prin concentrarea pe sarcina primită, prin focusarea pe ceea ce ai de interpretat. Simplul fapt că ai ales această meserie îmi imaginez că ar trebui să însemne că timpul petrecut muncind îți dă o senzație de confort psihic (unde va unde se situează cel de-al treilea ochi), chiar dacă situația personajului este tensionată. Îmi amintesc exemplul lui Stanislavski cu adunatul cuielor împrăștiate de un mașinist pe scenă, moment care coincide pentru el cu dispariția blocajului cauzat chiar de faptul că se afla pentru prima dată pe o scenă. Acel „ceva de făcut” te ajută într-adevăr. Chiar dacă acel ceva de făcut se traduce printr-o altfel de sarcină, care nu e neapărat fizică.” (Raluca Mara)

„N-am nici cea mai vagă idee. Nu prea sunt emotivă la castinguri. Încerc să fac ce mi se cere și dacă nu e ok – nu se termină lumea. Emoții mai mari am la premiere. Acolo pentru mine e o miză infinit mai mare. Combinație de frică și adrenalină. Mi s-a întâmplat să trec prin astfel de blocaje înainte să intru pe scenă. Am fost nevoită să fac efortul necesar să le depășesc: dau «erase» – nu mă mai gândesc – cu curaj înainte! La castinguri ai mereu posibilitatea să-ți bagi picioarele, pe scenă, nu chiar.” (Raluca Iani)

„E simplu teoretic, dar greu de pus în practică. Să luăm un scurt moment de respiro și să ne aducem aminte că cei din comisie, din juriu, regizorul, directorul, oricine este în față noastră, sunt oameni, și nu dumnezei. Pentru că deseori avem tendința, noi, actorii, să investim o putere mult prea mare în anumiți oameni, și asta ne oferă un scurt-circuit temporar.” (Ingrid Elena Robu)

„Cu foarte multă încredere în tine (s-o aduni pe toată în acel moment), care va genera o relaxare mentală și deschidere la ce ți se cere și astfel uiți de frică, de blocaj, feedback-ul negativ.” (Cristina Ragos)

„Cred că trebuie să lași totul afară când intri, să-ți golești mintea, să știi cine ești ca actor, să ai încredere în tine, să-ți asumi dacă greșești și să râzi de tot, de ei, de tine. Un „je m'en fous” ajută tot timpul. Când eram în facultate, băgam alcool sau extraverbal, nu merge.” (Marian Adochiței )

„Nu trebuie să-i dai importantă mare! Orice blocaj de acest fel poate fi stopat dacă nu îi dai importantă, dacă-l reduci la nivelul de «simplu și amuzant»”. (Adrian Cucu)

„Am fost de multe ori în situația asta mai ales în timpul cursurilor de actorie de la facultate și chiar și după aceea, în timpul repetițiilor. Eu m-am obișnuit să nu-mi pese de eventuale greșeli și cu atât mai puțin de feedback-ul negativ. Cred că cel mai bine e să te scufunzi total în situația pe care o ai de jucat, să crezi în ceea ce faci și să uiți de orice altceva în acel moment. E un sentiment plăcut de eliberare”. (Miron Maxim)

„Habar n-am dacă e vreo tehnică pentru asta, însă eu, în timpul unui blocaj, mă închid într-o bulă imaginară de culoare albă, opacă.” (Paula Rotar)

„Cred că ar fi posibil dacă un casting s-ar desfășura sub formă de workshop, adică dacă ai trece direct la lucru efectiv.” (Raluca Lupan)

„Acum ceva vreme nu știam să mă arunc pur și simplu și să fac lucruri, să inventez, să improvizez cu orice risc. Prima dintre admiterile mele a fost un fiasco din cauza emoțiilor. Am învățat cu greu și în timp să fiu deasupra lor, dar nu înseamnă că reușesc de fiecare dată! Cred că un regizor bun poate observa la un actor, chiar și atunci când greșește, posibilitățile pe care le are. Lucrăm și cu creierul și cu inima și îmi place să cred că scăpările sau greșelile sau blocajele sunt utile pentru că te ajută să te dezvolți, să înțelegi ce se întâmplă cu tine, de ce te simți slab sau, pur și simplu, prost. Autoanaliza asta e foarte bună atâta timp cât înțelegi că pot exista probleme. Conștientizându-le, poți merge la luptă!” (Anca Hanu)

„Să facă rost de text înaintea probei, probabil. Dar spontaneitatea ar trebui să fie obligatorie pentru un actor. Acomodarea cu rolul e ulterioară (în repetiții), castingul presupunând etalarea unor date/aptitudini/disponibilități, nu crearea unui personaj. Totuși, puțini regizori „riscă” cu o persoană care răspunde greu la indicații.” (Ioana Farcaș)

„Hm ... cred că depinde de fiecare. Deși poate suna arogant, nu prea am blocaje de genul asta. Obișnuiam să am, când eram mai tânără, mai lipsită de experiență și mai puțin încrezătoare în mine. Și atunci cred că nu le rezolvam, nu știam cum s-o fac. Așa că nu am un răspuns la întrebarea asta.... În orice caz, când o audiție nu merge, încerc să



rămân cât se poate de prezentă. Respiratul mă ajută. *New breath, new thought.*” (Ana Paști)

În general, emoțiile sunt impulsuri care ne provoacă să acționăm, fiecare emoție pregătind corpul pentru reacție.<sup>46</sup> Actorii trebuie să învețe să reacționeze, să-și antreneze corpul și mintea pentru a avea rezultate, așa cum observa Ariane Mnouchkine: „în artă nu există egalitate, arta provoacă suferință, arta e nedreaptă.”<sup>47</sup> Tot astfel, actorul Richard Dreyfuss dă un sfat prețios actorilor care trăiesc emoții puternice în timpul unui casting. Cel mai indicat, în situația de interviu, specifică acesta, „este să nu (te) minți legat de starea ta. Dacă ești agitat, folosește asta, permite-ți să implici neli-niștea în jocul tău, nu lupta împotriva a ceea ce ești în acel moment.”<sup>48</sup>

Stările afective intense, trăite în perioada copilăriei, ne influențează direct în plan emoțional, ne fac mai adaptabili sau mai instabili în raport cu oamenii pe care îi întâlnim sau evenimentele pe care le traversăm. De multe ori, actorii ascund în trecutul vieții lor private probleme familiale, traume din copilărie sau adolescență, răni sufletești care le-au mărit sensibilitatea și, paradoxal, i-au îmbogățit și pot constitui un rezervor de emoție, pot deveni resorturi ale inspirației.

Pe de altă parte, poetul Théophile Gautier considera că „un lucru cu adevărat frumos e acela care nu poate servi la nimic; tot ce este util e urât, căci este expresia unei nevoi și nevoile omului sunt triviale și dezgustătoare, ca și biata și infirma noastră natură.”<sup>49</sup> Regizorul rus Lev Dodin vorbește tot despre dizarmonie, suferință sau imperfecțiune, ca surse de creație, dar și despre rolul artei de a reflecta durerile unei societăți. „Acolo unde există armonie, rolul artei se micșorează. Oricât de paradoxal ar suna, într-o lume perfectă, arta ar amuți.”<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Pentru a înțelege mai bine puterea emoțiilor asupra gândirii, am preluat câteva informații din *Inteligența emoțională* a lui Daniel Goleman: „(...) Deci creierul care gândește s-a dezvoltat de la trăsătura emoțională, a existat un creier emoțional cu mult înainte să existe cel rațional. (...) Neocortexul, locul în care sălășluiește gândirea, permite subtilități și complexități ale vieții emoționale, cum ar fi capacitatea de a avea sentimente față de sentimentele noastre” p. 38–39.

<sup>47</sup> *Ariane Mnouchkine*, Introducere, selecție și prezentare de Béatrice Picon-Vallin, 2010, p. 70.

<sup>48</sup> Gordon Hunt, *How to Audition For TV, Movies, Commercials, Plays and Musicals*, p. 303.

<sup>49</sup> Théophile Gautier, Prefață, în Théophile Gautier, *Domnișoara de Maupin*, traducere de Raul Joil, prefață de Tudor Olteanu, București, Editura Univers, 1976, p. 47, *apud*. Miriam Cuibus, *Efectul de culise: teatralitatea ambiguității și ambiguitatea teatralității*.

<sup>50</sup> Lev Dodin, *Călătorie fără sfârșit. Reflecții și memorii*, ediție de John Ormrod, cuvânt înainte de Peter Brook, traducere din limba engleză de Cătălina Panaitescu, Revista „Teatrul azi”, seria „Mari regizori ai lumii”, București, 2008, p. 25.

Regizorii îi pot ajuta pe actorii aflați în impas. Într-un interviu din anul 2011, intitulat „Nu e comod să ți se pună oglinda în față”, referindu-se la relația sa cu regizorul Andrei Șerban, actorul Marius Manole vorbește despre blocajul care poate să apară din teama de eșec, dar și despre ajutorul dat de regizor:

„La workshop-uri nu am făcut față întotdeauna provocărilor, dar și asta poate să fie o provocare, să te lași liber când nu îți iese bine. Am avut momente când m-am închis foarte tare cu el, la repetiții sau la workshop. Din frică, actorul poate să pice în pericolul de a refuza. Mi s-a întâmplat asta și când repetam la *Ivanov*, și la *Ipotești*. El (Andrei Șerban) a simțit, m-a luat de-o parte și m-a întrebat ce-i cu mine, i-am răspuns că pur și simplu nu pot să mă deschid. Discuția cu el m-a făcut să-mi dau seama că nu e ceva grav, că e un lucru normal, care i se poate întâmpla unui actor într-un anumit moment.”<sup>51</sup>

Actorul Ionuț Vișan povestește, și el, despre o situație asemănătoare, însă, de această dată, regizorul era Cristi Juncu, care a jucat un rol important la începutul carierei actorului, după cum acesta mărturisește:

„Am avut o încercare eșuată în București, într-un teatru mare, cu un rol mare, și m-am panicat tare de tot. Eram atât de emoționat în fiecare zi, la fiecare repetiție, încât nu reușeam să fac nimic și am plecat. Atunci mi-am zis că nu am cum să practic meseria asta pentru că mi-e rușine. Eram extrem de rușinos, mi-era frică și aveam senzația că toată lumea mă judecă, toți colegii, toți mașiniștii, toți recuziterii, toți se uită la mine și văd cât de prost sunt și că nu reușesc să fac nimic. Mă teroriza gândul ăsta, mi-era urât să mă trezesc dimineața. Era groaznic. Am avut noroc că am dat un casting pentru teatrul din Ploiești, de fapt venise Cristi Juncu la școală să mă vadă. M-a luat ușor și m-am dus cu el la Ploiești. În primele două săptămâni încă îmi mai era frică, dar el avea mare grijă de mine. E un om foarte calm, foarte atent la oameni și foarte liniștit. M-a ajutat felul lui de a fi și dintr-odată eram bine. Cu el am avut noroc în această trecere de la școală la teatrul profesionist.”<sup>52</sup>

În ceea ce privește „emoția” regizorului, aceasta este una creatoare și este condiționată de actor și de acțiunile sale. Dacă ceva surprinzător se întâm-

<sup>51</sup> <http://yorick.ro/marius-manole-nu-e-comod-sa-ti-se-puna-oglin-da-in-fata/>, accesat ultima dată pe data de 21 ianuarie 2017

<sup>52</sup> Accesat ultima dată pe data de 10 ianuarie 2017, la URL: <http://yorick.ro/ionut-visan-un-teatru-inseamna-familie-cand-ma-duc-acolo-ma-simt-ca-acasa/>

plă, dacă un actor, prin felul în care arată sau prin ceea ce face, îi depășește așteptările, reacția emoțională e firească.

Castingul poate fi, și chiar este, de multe ori, un exercițiu de anduranță. Regizorul Tompa Gabor, de pildă, relatează despre un casting cu 310 actori (!) realizat în doar în 8 zile, la teatrul Lliure din Barcelona. Cantitatea copleșitoare de date acumulate într-o împrejurare de acest tip, face ca emoția să se amestece cu oboseala. Un casting prelungit poate să rezerve surpriza unei descoperiri revelatoare în ultimul moment sau poate duce la o supraaglomereare de informații și la alegeri mai puțin fericite. Studiile din neuroștiințe<sup>53</sup> spun că decizia sau conștientizarea faptului că ești depășit de situație apare în regiunea prefrontală a creierului, cea care se ocupă de funcțiile executive, cum ar fi organizarea, planificarea, predicția sau automonitorizarea<sup>54</sup>. Când se atinge un anumit prag, această parte a scoarței cerebrale renunță să se mai împotrivească, iar deciziile și alegerile scapă de sub control, pe măsură ce anxietatea și oboseala cresc. Pentru a nu ajunge acolo, regizorul trebuie să-și folosească atenția selectivă, să urmărească un număr de surse pe care îl poate gestiona și să ignore restul.

Despre blocajul regizorului vorbește și Ariane Mnouchkine: „Dacă în fața a zece persoane talentate – și subliniez: talentate, nu neapărat experimentate, însă cu capacitate de viziune, de încarnare, de evocare, de invocare mai ales –, dacă în fața lor deci un regizor expune șaptezeci de idei pe secundă, asta înseamnă risipă, înseamnă blocaj.”<sup>55</sup>

Se întâmplă foarte rar ca, după un casting, actorii să aibă oportunitatea de a discuta cu regizorul (sau echipa de casting) pentru a obține un feedback la prestația lor, o explicație legată de motivul/motivale pentru care nu au primit un rol. La originea mitologiei care gravitează în jurul castingului se află, printre altele, și faptul că actorii, necunoscând adevăratul motiv al nereușitei la o audiere, își închipuie diverse cauze, de cele mai multe ori eronate. În chestionarul conceput pentru actori, am solicitat și am primit mai multe răspunsuri la următoarea întrebare: „Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?”. Redau, în continuare, cele mai semnificative răspunsuri primite:

„Bineînțeles că mi s-a întâmplat asta. Uneori cred că am avut emoții prea mari, iar timpul scurt nu era suficient să mă ajute să depășesc starea de trac. Sunt foarte emotivă și la majoritatea castingurilor sunt

<sup>53</sup> Informațiile sunt preluate din Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 162.

<sup>54</sup> Cele patru funcții ale creierului sunt preluate de pe URL: <http://www.psihiatrie-timisoara.ro/material/cortexul.pdf>, accesat ultima dată în 22 septembrie 2015

<sup>55</sup> Ariane Mnouchkine, *Arta prezentului*, p. 10.

nemulțumită de cum mă prezint. Dar este posibil să fi fost, pur și simplu, nevoie de alte actrițe.” (Ofelia Popii)

„Am pierdut mai multe castinguri, majoritatea pentru că nu mi se potrivea tipologia personajului căutat. Dar, uneori, au fost și motive mai puțin obiective: pentru că sunt moldoveancă/pentru că (în trecut) avusesem o relație cu un actor care era deja în distribuție/pentru că sunt impertinentă și pun întrebări în loc să mă conformez/pentru că am un copil (pe vremea când aveam doar unul) și «probabil nu sunt dedicată meseriei.»” (Raluca Iani)

„Sigur. Sunt castinguri la care am mers și în cele din urmă n-am primit rolul. Motivele pentru care nu iei un casting sunt diverse. Fie nu te potrivești cu ceea ce caută regizorul, fie interpretarea ta nu e pe linia de care e nevoie și de multe ori nu e timp să încerci mai multe variante, fie nu te potrivești cu un partener deja ales, fie ai o zi mai neinspirată și tot felul de alte motive pe care nu le-am aflat încă.” (Cristina Flutur)

„Nu doar o dată, de cele mai multe ori. De câte ori am aflat de un casting, am încercat să particip. Mai puține sunt cele pe care am reușit să le iau. Cred că circumstanțele diferă de la un casting la altul. Cu cât este un casting mai mare, adică făcut public și mediatizat, cu atât concurența este mai mare, dar și zvonurile din timpul desfășurării castingului sunt pe măsură. De cele mai multe ori, zvonul cel mai des întâlnit la un casting, este acela că distribuția este deja făcută. Cred că de câteva ori distribuția era deja făcută și castingul a fost doar o formă de reglementare a birocrăției, dar au fost dați când, chiar dacă cumva luasem castingul, directorul s-a opus intrării mele în distribuție, dați când am știut că nu am fost foarte în formă și emoțiile au fost poate prea mari, dați când nu mă potriveam pe acel rol (pentru că mulți nu specifică în anunț exact ceea ce caută și îți dai seama abia când ajungi acolo că nu te potrivești tiparului căutat), dați când nu am fost destul de deschisă și dați când nu am înțeles nici eu de ce nu l-am luat. Din păcate, acest gen de lămuriri după un casting, din partea acelor care l-au organizat, nu prea există.” (Ingrid Elena Robu)

„Vreodată?! De cele mai multe ori... Motivele pot fi atât de diverse și uneori atât de personale, că nu prea are sens să fac supoziții. Un casting e foarte subiectiv, relația regizor-actor e foarte subiectivă.... Uneori nu-l iei pentru că nu ai fost suficientă de «bună»...deși bună nu e cel mai potrivit cuvânt...să zicem că nu ai fost suficient de *con-*

*vingătoare*. Alteori nu-l iei pentru că nu ești destul de aproape de rol și oricât încerci să te compui în sensul rolului, și prin compus vreau să spun – să accentuezi acele părți din tine pe care rolul le conține – există altcineva care e mai aproape de rol decât țiine. Acel cineva, e pur și simplu, fără să facă nimic special în acest sens! E mai aproape ca look, ca energie, ca sensibilitate, ca prezență etc., de imaginea pe care o regizorul o are despre rolul respectiv. Și cu asta nu ai cum să te lupți. Chiar dacă între tine și regizor există chimie. Sau, din contră, ești foarte potrivită pentru rol, ai dat o probă foarte bună, dar tu și regizorul nu vă conectați. Alteori nepoata producătorului trebuie să ia rolul sau directorul de casting susține pe altcineva...sau nu ai destui *follow*-eri pe twitter sau nu ai destule credite sau nu ești destul de *good looking* sau ești prea *good looking* față de vedeta filmului sau nu ai chimie cu partenerul, (care e vedeta filmului) sau, sau... În România, nu se pune atât de mult accentul pe box-office, pe look sau pe experiența profesională, dar în State, între 2 actrițe care sunt considerate în mod egal bune pentru un rol, în final câștigă cea mai frumoasă dintre ele, cea cu cea mai mare audiență on line și cea cu cele mai multe proiecte la activ, pentru că se crede că ea va vinde cel mai bine.” (Ana Paști)

„Am pierdut muuuuulte castinguri...! Motivațiile sunt multiple. Dar dacă este să vorbim despre motivațiile care au ținut de mine, cred că de cele mai multe ori nu am fost destul de relaxat sau nu am găsit doza corectă între ce credeam eu despre rol și ce avea în cap cel care mă chemase la casting.” (Sorin Miron)

„Am pierdut o grămadă, o căruță! În țara noastră frumoasă se pierd castinguri sau nu primești rolul pentru că totul se desfășoară sub umbrela unui subiectivism feroce și anume, după moacă! Ai moacă sau n-ai moacă de ceva! Iar cum moacă mea nu are legătură cu moda filmelor din perioada noastră de 26 de ani, postdecembristă, nu primesc roluri.” (Adrian Cucu)

„Am pierdut 99% din castinguri pentru că nu am fost ce căutau.” (Ondina Frate)

„80/% din castingurile pe care le dau, nu le iau, nu mă potrivesc cu ce vrea regizorul sau producătorul. Nu țiine de mine.” (Nicoleta Lefter)

„Am pierdut multe castinguri în primii ani după terminarea Facultății. Abia plecasem din țară, cu un contract, într-un teatru din Italia. După un prim casting reușit (pentru un film), am început să mă

prezint la tot felul de audiții, dar nu mai prindeam niciun rol nici în teatru, nici în cinema, pentru că nu cunoșteam bine limba, iar când vorbeam, se simțea un accent puternic, deci era dificil să mă potrivesc cu un personaj care vorbește defectuos limba. Au fost, atunci, vreo 200 de castinguri ratate.” (Sebastian Bărbălan)

„Da! E greu să răspunzi la această întrebare. Ești tentat fie să te aperi, pentru a-ți păstra speranța și a concluziona prin a spune că regizorul caută o anume față sau că în alăturarea cu celelalte personaje nu ești ceea ce vrea, fie să fii crud și să-ți cauți mereu o vină (nu sunt bună pentru film, de exemplu, am o expresivitate mult prea puternică, vocea impostată, un firesc ce urmărește mai mult efectul teatral decât cel filmic etc.).” (Elena Ivanca)

Mi se par concludente aceste răspunsuri primite de la actori, care, prin diversitatea experiențelor relatate și a explicațiilor, arată faptul că, fiind privați de un feedback ulterior, rămân pradă supozițiilor de ordin subiectiv, de multe ori, cu încărcătură puternic emoțională. De altfel, e evident faptul că întotdeauna procesul de casting e marcat de o implicare emoțională de mare intensitate. Presupunerea actorilor legate de motivele respingerii corespund, probabil, doar în mică măsură rațiunilor regizorale care au stat în spatele deciziilor. Elementul comun al majorității răspunsurilor și anume nepotrivirea actorului cu rolul gândit de regizor, corespunde și explicației „de serviciu” pe care regizorii o oferă, de obicei, actorilor care își declară frustrările sau nemulțumirile după un casting ratat: „nu te-ai potrivit rolului”. La polul opus frustrării actorului după un casting ratat, se află starea de „flux” (*flow*), stare emoțională privilegiată, care poate fi atinsă de către actori/regizori în repetiții, uneori chiar și în timpul unei audiții, și care merită o atenție aparte.

### **Starea de „flux” în acțiunea actorului**

Conceptul de „flux”, propus și pus în circulație de psihologul și cercetătorul Mihaly Csikszentmihaly, indică acea stare de concentrare totală când timpul pare că nu mai curge și totul funcționează: „acea stare mentală optimă, absolută a ființei umane în care se atinge vârful performanței, când se depășește orice simț al conștiinței de sine și al timpului, instinctul fiind acela care preia controlul.”<sup>56</sup>. Atingerea stării de „flux” poate avea loc și în timpul unui casting, atunci când apar condițiile care o definesc: pasiune, stăpânire perfectă a mijloacelor de expresie, încredere în intuiție, precizie etc.

<sup>56</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 32.

Starea de „flux” a actorului este definită în termeni sugestivi de către actrița și cercetătoarea Miriam Cuibus: „virtutea comediantului este de a proceda cu exactitate și rigoare într-un domeniu al ambiguității, fără a destrăma, însă, vraja metamorfozei, ci dimpotrivă, a o potența până la contaminare”.<sup>57</sup>

Neuroștiințele descriu modul de funcționare a creierului în momentul atingerii acestei stări care pare a fi atât de potrivită creației, un fel de „ușă deschisă” inspirației, prielnică obținerii celui mai bun rezultat: „Această stare mentală optimă pentru a duce la bun sfârșit orice treabă începută este marcată de o armonie neuronală mai mare – o interconectare bogată, bine sincronizată, între diverse regiuni ale creierului. Am întrebat actorii dacă, într-un casting (clasic sau de tip workshop), au trecut prin stări asemănătoare celei de flux, așa cum o descrie Mihaly Csikszentmihaly:

„Am nevoie de timp să ajung într-o astfel de stare. Trebuie să fac tot felul de exerciții fizice și de concentrare, să scap de cotidian și să pot să fiu sută la sută acolo. Am fost la un astfel de casting și a funcționat bine când eram în grup. Dar când mi s-a cerut să fac ceva individual, la jumătatea exercițiului mi-a fugit gândul la situația (de casting) în care mă aflu.” (Andrei Stehan)

„Doar la workshop, curge mai bine când sunt mai mulți, empatie, toți simțim la fel, dispare și trercul. La un casting clasic, într-o sală cu neoane și un om în fața ta care te trece prin stări, totul iese cam fals.” (Marian Adochiței)

„Da. Workshopul de *view points* cu Bronwyn Tweedle. Workshopul de teatru *No* cu Izumi Ashizawa.” (Raluca Lupan)

În mod ideal, în această stare, circuitele neuronale de care este nevoie ca sarcina să fie ușor de îndeplinit sunt extrem de active, în timp ce celea irelevante sunt reduse la tăcere, odată ce creierul se pliază perfect pe cerințele momentului”.<sup>58</sup> Mai simplu spus, apariția stării de „flux” are loc într-o armonie deplină între ceea ce simțim, gândim și ne dorim, iar abilitățile, în cazul actorului, sunt concentrate în totalitate pentru a depăși provocările rolului. În astfel de momente, în conștiință nu mai e loc pentru nimic irelevant, gânduri parazitare, timidități, iar perceperea timpului este distorsi-

<sup>57</sup> Miriam Cuibus, *Efectul de culise: teatralitatea ambiguității și ambiguitatea teatralității*, p. 74.

<sup>58</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 33.

onată. După cum spune și inventatorul conceptului, experiența de acest tip „reprezintă scânteile de viață intensă.”<sup>59</sup>

### Două tipuri de actori

Atunci când vorbim despre tipuri sau categorii de actori, cea mai la îndemână clasificare îi fixează în două categorii diametral-opuse, prin univers creativ, surse de inspirație, dar și limite: *raționali* și *instinctivi* sau, în termenii esteticii nietzscheniene, *apolinici* și *dionisiaci*. Cele două categorii semnalează și diferența de atitudine pe care o au, la lucru, actorii. Actorii a căror dominantă este rațiunea sunt echilibrați, fermi, controlați (partea ascunsă conținând obstinație, îndărătnicie, intransigență), în timp ce actorii conduși de instinct au imaginație necenzurată, o vitalitate specială, dar și un spirit răzvrătit sau contradictoriu (uneori dominat de furie autodistructivă).

Ca o pereche în totală opoziție îi descrie și Denis Diderot pe actorii a căror muncă e controlată fie de suflet, fie de rațiune: „[actorii care joacă din suflet] ... de la ei să nu vă așteptați la nicio unitate. Jocul le este când puternic, când slab, când cald, când rece, când liniar, când sublim. Mâine nu vor mai excela în momentul în care au excelat azi. În schimb, vor excela în momentul la care au dat greș cu o zi înainte. Comediantul care ar juca rațional, folosindu-și reflecțiunile și învățătura despre firea omului, imitând neîncetat vreun model ideal, va fi același la toate reprezentațiile, mereu desăvârșit: totul va fi cântărit, combinat, învățat și așezat în mintea lui. În felul în care declamă nu există nici monotonie, nici stridență... Accentele sunt aceleași, pozițiile sunt aceleași, mișcările sunt aceleași.”<sup>60</sup>

Actorii aparținând fie tipului mai spontan, fie celui mai elaborat, caută în mod diferit soluții pentru a obține rezultatele dorite. Faptul că o categorie sau alta de actori are puncte de plecare și caracteristici diferite poate fi probat și din perspectiva studiilor neuroștiințifice. Cei care se încred primordial în rațiune, favorizează o procesare neuronală de-*sus-în-jos*, cum o mai numește Goleman, caz în care se activează *atenția spontană, voința și alegerea intenționată*. Actorii care preferă spontaneitatea în creație își folosesc, în primul rând, instinctul și atunci se intensifică *atenția reflexivă, obișnuința din rutină și impulsul*, cu o direcționare a procesării neuronale de-*jos-în-sus*, de la instinct spre rațiune. Atenția selectivă este și ea diferită, în funcție de tipul de actor. Actorul „instinctual”, are capacitatea ca, în timp ce improvizează, să preia și să folosească stimuli din mediul exterior, mai apropiat sau mai îndepărtat, care nu au intrat încă în zona de interes a rațiunii; mintea

<sup>59</sup> Mihaly Csikszentmihalyi, *Starea de flux: psihologia experienței supreme*, p. 46.

<sup>60</sup> Denis Diderot, *Paradox despre actor*, p. 36–37.



acestui se lasă „inspirată” de ceea ce se află în câmpul percepției înainte de a ști ce va selecta ca fiind relevant. Astfel, dacă din clădirea alăturată sălii în care are loc castingul se aude o muzică cu un ritm sacadat, este posibil ca un astfel de actor să preia, chiar și fără să conștientizeze, ritmul perceput, în improvizația sa. Minteia actorului de tip rațional favorizează atenția selectivă, dar aceasta are nevoie de mai mult timp pentru a hotărî ce informație alege din sunetele ambientului, identifică informațiile pe rând și numai după ce le-a analizat mai atent. Pe coordonatele aceleiași exemplu, actorul de tip rațional ar putea reține un anume instrument din muzica auzită în depărtare, apoi s-ar putea folosi de imaginea sau de numele instrumentului în improvizația sa.

Pentru Diderot, actorul „instinctual” este emotiv, senzorial, sensibil, eventual inventiv, dar, cum aceste caracteristici țin mai degrabă de condiția oricărui individ, ele ar trebuie dublate de o inteligență scenică ieșită din comun, pentru a avea șansa unei cariere în teatru. Iată ce scrie pe această temă:

„Chestiunea e că a fi sensibil e una, iar a simți e alta. Una ține de suflet, iar cealaltă, de judecată. [...] la teatru, cu ceea ce numim sensibilitate, suflet, profunzime, redăm bine o tiradă sau două și cu restul dăm greș. Iscușința de a cuprinde întreaga întindere a unui rol mare, de a-i păstra luminile și umbrele, de a-i exprima dulceața și slăbiciunile, de a fi la fel de bun în momentele de liniște și în cele de neliniște, de a da dovadă de variație în amănunte, de a juca armonios și unitar în întreg ... este opera unui cap limpede, a unei judecăți adânci, a unui gust dobândit, a unui studiu istovitor, a unei experiențe îndelungate și a unei memorii ieșite din comun [...]. Cel ce iese din culise fără a-și fi pregătit jocul și fără să-și fi notat rolul va face toată viața un rol de debutant sau, dacă este ingenios, încrezător și plin de vervă, se va bizui pe iuțimea minții și pe obișnuință, se va impune prin căldura emoției și printr-un fel de beție.”<sup>61</sup>

În *Psihologia artei*, Henri Delacroix vorbește despre existența a două tipuri de artiști: „Există artiști ai expresiei și artiști ai formei, după cum există alții la care forma și expresia se echilibrează. Primii sunt caracterizați prin forță, caracter, intensitate, diversitate, extremism; cei din a doua categorie, prin armonie, unitate, frumusețe.”<sup>62</sup> Atitudinea în actul creației este, și ea,

<sup>61</sup> Denis Diderot, *Paradox despre actor*, p. 108.

<sup>62</sup> Henri Delacroix, *Psihologia artei. Eseu asupra activității artistice*, traducere de Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, prefată de Octavian Barbosa, Editura Meridiane, București, 1983, p. 152.

spune Delacroix, diferită. Primul tip de actor folosește spontaneitatea, obscuritatea, atitudinea misterioasă, iar cel de-al doilea munca, claritatea, inteligența. Bineînțeles că există și actori în al căror profil uman și artistic recunoaștem atribute ale ambelor tipuri.

Pentru a crea un personaj, unii actori pornesc de la analiza datelor despre rol oferite de text, alții de la o imagine sau o „stare” suscitată de un detaliu, de o replică etc. Următoarea etapă este cea a înțelegerii logice care se va amesteca, de la un moment dat, cu trăiri emoționale. În această pendulare, între înțelegere și „simțire”, actorul folosește atât *mintea emoțională*, cât și pe cea *rațională*, cele două moduri interacționând permanent. Mintea „rațională”, ne amintește Goleman, este modul de înțelegere de care suntem cel mai conștienți pentru că permanent operăm cu gânduri, cântărim situații și soluții, facem rectificări, în timp ce reacția emoțională este impulsivă și uneori illogică, greu de controlat. Dihotomia emoțional/rațional corespunde distincției populare între „inimă” și „minte”. „Legăturile dintre nucleul amigdalian și neocortex sunt centrul luptelor sau al tratatelor de cooperare dintre minte și suflet, dintre gând și sentiment”<sup>63</sup>, precizează Goleman.

Astfel, în raportul rațiune-emoție, variația care se păstrează în privința controlului asupra minții este ușor de anticipat: cu cât un sentiment este mai intens, cu atât mintea va fi dominată de emoții și, ca urmare, mai ineficientă din punct de vedere rațional. De exemplu, dacă, în timpul unui casting, regizorul dorește să-i testeze candidatului abilitățile de coordonare printr-un exercițiu de vectori contrari, iar acesta face mai multe greșeli succesive, este posibil ca actorul să nu mai reușească, ulterior, să îndeplinească nici măcar o sarcină simplă. Echilibrul dintre mintea emoțională și cea rațională este dat de faptul că, de obicei, „emoțiile alimentează și informează operațiile minții raționale și mintea rațională rafinează și uneori se opune emoțiilor.”<sup>64</sup> Alteori, precum în cazul actorului Richard Dreyfuss, experiența e cea care îl poate ajuta pe actor. Acesta, într-un casting, intuiește încotro se îndreaptă o scenă sau o situație dramatică, astfel încât preferă audiția fără pregătire, fără un studiu de personaj sau al piesei. Chiar dacă pot apărea alegeri greșite, spune actorul, „ele se pot dovedi, ulterior, surse de inspirație interesante. Cu cât un interviu durează mai mult timp, cu atât mai bine, deoarece îi se permite actorului să se relaxeze și regizorului să vadă «omul» și nu solicitantul de contract.”<sup>65</sup> Rațiunea nu reușește, întotdeauna, să se opună pasiunilor puternice care provoacă un dezechilibru, moment în care emoția preia controlul și o domină.

<sup>63</sup> Daniel Goleman, *Inteligența emoțională*, p. 56.

<sup>64</sup> *Idem*, p. 35–36.

<sup>65</sup> Gordon Hunt, *How to Audition For TV, Movies, Commercials, Plays and Musicals*, p. 300.

În cartea sa, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, George Banu numește sugestiv un subcapitol *Rătăcirile amoroase și rătăcirea pe alte cărări....* Titlul face aluzie la regizorii care au făcut din soțiile sau amantele lor, actrițe privilegiate, în detrimentul calității spectacolului. Zinaida Reich, soția lui Meyerhold, Ludmila Pitoëff, soția lui Georges Pitoëff sau Natasha Pary, soția lui Peter Brook sunt doar câteva exemple de actrițe cărora partenerii lor regizori, din rațiuni sentimentale, le-au oferit roluri principale, pe care poate că nu le meritau.

Alte posibile clasificări ale actorilor din secolul XX, care iau ca reper nu trăsăturile psihologice, ci opțiunile estetice asumate, sunt puse în evidență de Miriam Cuibus:

„Cele mai puternice tipuri de actori propuse de doctrinele secolului al XX-lea sunt: actorul psihologic (Stanislavski), actorul biomecanic (Meyerhold), actorul sintetic (Tairov), actorul distanțat (Brecht), actorul dezîncarnat (Jouvet), actorul mim-corporal (Decroux), actorul irealizat (Sartre), actorul sfânt (Grotowski), actorul dilatat (Barba). Ilustrei galerii ne permitem să-i adăugăm încă un portret: actorul *conchetto*. Îndurând supliciul formei, corpul actorului – natură fascinantă, transfigurată de idee – devine operă de artă. Actorul face din el însuși un *conchetto*, idee sensibilă și realizată. Comediantul este un *conchetto* realizat. Pledăm pentru actorul = idee însuflețită și expresivă.”<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Această clasificare poate fi regăsită în rezumatul tezei de doctorat al lui Miriam Cuibus, intitulată *Bovarismul. Jocurile ficțiunii bovarice în literatură și teatru*, susținută în cadrul Universității Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca. [http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea\\_publica/rezumate/2010/teatru/CuibusMiriam\\_ro.pdf](http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumate/2010/teatru/CuibusMiriam_ro.pdf), p. 27, accesat ultima data în 16 martie 2016

## II. ROLUL IMPROVIZAȚIEI ÎN CASTING ȘI RESORTURILE CREATIVITĂȚII

Improvizația în teatru este o interpretare spontană, nepregătită, a unei teme date sau liber alese și presupune adaptarea promptă la situații reale sau imaginare sugerate de regizor.

În general, înaintea prezentării la o audiție, actorii primesc textul rolului pentru care se prezintă. Expresivitatea și inteligența cu care citesc replicile – pe lângă întreg bagajul de date nonverbale ale prezenței, analizate în capitolele anterioare –, vor determina obținerea rolului dacă acestea se potrivesc cu personajul și viziunea regizorală. În acest tip de casting, rolul improvizației e mai puțin vizibil. Există însă anumite contexte sau regizori care solicită actorilor să improvizeze fără suportul textului sau adiacent acestuia, improvizația furnizând toate elementele necesare pentru a „citi” complet un actor. Întrebată care este structura unei improvizații și cum anume, prin improvizație, se poate găsi situația potrivită, Ariane Mnouchkine răspunde:

„Situația trebuie să fie întotdeauna simplă, clară, cu amănunte concrete și acțiune precisă, în care actorul joacă doar un singur lucru. Luându-și răgazul necesar ca să-și intre în rol, fără să se agite și fără să vrea să spună totul, tot timpul. Punându-și în mișcare, dezvoltându-și neîncetat imaginația într-un trup cât mai elastic, cât mai athletic, cât mai disponibil cu putință. Actorul trebuie mai întâi să asculte, apoi să știe să se oprească, să tacă, să accepte nemișcarea. (...) Dar esențialul pentru actor e, poate, și mai simplu. Să fie prezent, să renunțe la tot ce a putut prevedea, pentru a simți în scenă tot ce i se întâmplă. Nemijlocit. Pentru actor și pentru personajul său, există o viață anterioară, dar nu există trecut psihologic, și nici viitor previzibil. Numai prezentul. Teatrul este arta prezentului.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ariane Mnouchkine, *Arta prezentului – Convorbiri cu Fabienne Pascaud*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2010, p. 45.

Sfaturile lui Mnouchkine, valabile atât în condițiile unui casting, cât și în repetiții și, implicit, în improvizații sau în spectacol, semnalează actorului că, pentru a se putea concentra, trebuie să parcurgă etapele instalării stării de creativitate, aflată în directă legătură cu „focalizarea” atenției. Prima etapă, a *orientării*, cum o numește Goleman<sup>2</sup>, este cea în care actorul caută informațiile necesare (în amintire, în imaginar, în senzațiile imediate etc.), pe care le va utiliza în construirea improvizației. Cea de-a doua etapă, a *atenției selective*, este cea în care, din multitudinea de input-uri, actorul se oprește la informația pe baza căreia își va structura jocul. În cea de-a treia etapă, a *conștiinței deschise*, actorul va face asocieri libere, pentru a-i permite „soluției” să iasă la suprafață. Urmează *executarea* propriu-zisă a improvizației.

Improvizând, actorul creează povești, ficțiuni, iluzii cu ajutorul imaginilor și sunetelor. Mentea actorului este ca un aparat care absoarbe imagini și sunete din realitate, pe care apoi le amestecă și le restituie preschimbate, misterioase sau pline de umor, mai dilatate sau mai comprimate, dar, cu siguranță, mai vii.

Improvizația, manifestare prin excelență a creativității, nu exclude elaborarea, dar depinde de existența unor condiții care să o stimuleze. La un anumit nivel, am putea asemăna condiția actorului care improvizează în starea de „flux”/grație, cu cea a omului aflat într-o situație limită. Dacă individul intră în starea de panică, aceasta devine, la nivel neural, o informație ce parcurge, inconștient, un traseu de urgență, de la ochi și urechi, la talamus și apoi la nucleul amigdalian. În neuroștiințe, teoria convențională spune că ochiul, urechea, dar și celelalte organe senzitive (pielea, limba etc) transmit informații către talamus și de acolo către neocortex, partea care gândește a creierului. Noutatea adusă de profesorul LeDoux este dată de descoperirea unui mic grup de neuroni care duc informația de la talamus direct la nucleul amigdalian, cel care anunță starea de urgență, și concentrează tot restul creierului asupra acestei situații, înainte ca neocortexul – *creierul care gândește* –, să aibă vreo șansă de a analiza complet ceea ce se întâmplă și să hotărască ce e de făcut. Principiul este cel al eficienței, mai ales că, de obicei, este necesară o reacție instantanee. Dar acest circuit, de la talamus la nucleul amigdalian, nu transmite decât o mică parte din mesajul senzorial, partea cea mai mare a acestuia ia drumul principal către neocortex. Trăsătura principală a acestui tip de blocaj este că, odată cu trecerea momentului respectiv, cei

---

<sup>2</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 52.

astfel „posedați” nu-și dau seama ce li s-a întâmplat.<sup>3</sup> Regizorul și pedagogul israelian David Zinder, autorul unui foarte inspirat manual de arta actorului, menționează un astfel de moment într-un interviu:

„Predau de aproape treizeci de ani și, din tot acest timp, mi-au rămas vii în memorie patru sau cinci experiențe cu studenții. Acum mulți ani, o studentă de-a mea din Tel Aviv a făcut un exercițiu uimitor, strălucitor, cu funia. Pentru aproape o jumătate de oră, a lucrat cu imaginea funiei. Am privit-o cu toții, cu răsufierea tăiată: nici o «greșeală», dacă se poate vorbi de greșeli în contextul improvizației! După fiecare decizie creativă făcută, mă trezeam spunându-mi, bine, așa, da, absolut corect! Era soluția corectă, nu pentru că ceea ce făcea corespundea unor norme prescrise, ci pentru că mă surprindea, totul era integrat organic în ceea ce propunea, exista continuitate. Mai mult, era evident că se simte foarte bine [...]. Am întrebat-o, la final, ce își amintea. Mi-a spus că nimic, în afara unui sentiment de infailibilitate. Simțise, ca și mine, că nu avea cum să greșească. Nu-și amintea nimic[...]”<sup>4</sup>

Un alt exemplu este relatat de Cosmina Stratan, actriță premiată la Cannes pentru rolul Voichiței, din filmul *După dealuri*, regizat de Cristian Mungiu. Aceasta povestește despre experiența unei audiții pentru un loc în *Academia itinerantă*<sup>5</sup>, coordonată de regizorul Andrei Șerban, la Ipotești, în anul 2011. Pentru casting, Cosmina Stratan a ales să pregătească o poezie de Nichita Stănescu. Iată ce s-a întâmplat: „Totul funcționa bine, până am ajuns în sală... Nu mai știu cum am zis poezia, dar am văzut că domnul Șerban era foarte dezorientat... Și m-am gândit că ori a fost bine de tot, ori a fost rău de tot.”<sup>6</sup> În condiții de stres, de presiune maximă, mulți actori declară că nu își amintesc nimic, că nu știu cum anume au luat o anumită decizie, de ce au început, brusc, să plângă, să râdă, să țipe, deși nu își programaseră o astfel de reacție înainte de momentul improvizației. Se pare că responsabil de reacțiile emoționale puternice, care se pot forma fără o participare a conștientului, este nucleul amigdalian, de care am mai amintit, care este „un fel de santinelă emoțională capabilă să blocheze creierul în acele momente

<sup>3</sup> Daniel Goleman, *Inteligența emoțională*, p. 42

<sup>4</sup> *The Deconstruction of the Improvisation in the Actor's Training. A Dialog with David Zinder*, interviu realizat de Filip Odangiu, în revista „Studia Universitatis „Babeș-Bolyai”. *Dramatica*, nr. 1, 2011, p. 115–125.

<sup>5</sup> *Academia Itinerantă* este o inițiativă teatrală concepută de Andrei Șerban și Corina Șuteu prin care s-a dorit instituirea unor ateliere de creație pentru tineri actori și regizori.

<sup>6</sup> *Academia Itinerantă*. Andrei Șerban. *Cartea Ateliereelor*, p. 258.

când reacția impulsivă o copleșește pe cea logică”<sup>7</sup>, după cum precizează Joseph LeDoux. Preluând informațiile despre *amigdală* din studiile acestuia, Goleman vorbește și el despre „această potecă mai îngustă care îi permite nucleului amigdalian să primească informații directe de la simțuri și să aibă o reacție *înainte* ca ele să fie înregistrate complet de către neocortex”<sup>8</sup>. Deci sentimentele, senzațiile care iau calea nucleului amigdalian și care determină o reacție rapidă, irațională, sunt, de obicei, cele mai primitive și puternice. Deseori, forța emoției pe care o trăiește un actor în situația unui casting cu miză mare copleșește raționalul.

Se pare că în creier există două sisteme de memorie, unul pentru faptele relativ neutre emoțional și unul pentru cele cu încărcătură emoțională.<sup>9</sup> Acest al doilea sistem de memorie este cel la care apelează actorii atunci când își caută informațiile necesare pentru improvizații. „Purtătorul de mască”, actorul, are vocația și voința perpetuei metamorfoze, el „se concepe mereu altul decât este”<sup>10</sup>, atât în spectacole, cât și în repetiții sau în acele momente din casting când e în căutarea unui personaj. Improvizația poate fi o reinterpretare a experiențelor proprii, o aventură personală care, ajutată de imaginație, prin transformarea vieții în iluzie, va deveni creație. Să ne amintim de ceea ce scria Flaubert despre rolul iluziei în artă: „Cea dintâi calitate a Artei și scopul ei este iluzia.”<sup>11</sup>.

Despre spontaneitate, însușire atât de necesară într-o improvizație, teoreticianul Viola Spolin spune că „este momentul de libertate personală când suntem puși în fața unei realități pe care o vedem, o explorăm și în conformitate cu care acționăm. În această realitate, fragmentele eului nostru funcționează ca un singur tot. Este momentul descoperirilor, al experimentării, al expresiei creatoare”<sup>12</sup>. Improvizația, adaugă Spolin, se produce la nivel intuitiv, actorul depășește planul intelectual, iar inteligența sa este eliberată.

Atunci când improvizează, actorul își mobilizează atât creativitatea și imaginația, cât și atenția și concentrarea, toate aceste însușiri ajutându-l să găsească structura improvizației, dar și să integreze accidentalul, neprevăzutul.

---

<sup>7</sup> Daniel Goleman, *Inteligența emoțională*, p. 46.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>10</sup> Miriam Cuibus, *Efectul de culise: teatralitatea ambiguității și ambiguitatea teatralității*, p. 5.

<sup>11</sup> Gustave Flaubert, *Scrisoare către Louise Colet*, 16 septembrie 1853, în *Correspondență*, p. 200, *apud* Miriam Cuibus, *Efectul de culise: teatralitatea ambiguității și ambiguitatea teatralității*, p. 150.

<sup>12</sup> Viola Spolin, *Improvizație pentru teatru*, traducerea Mihaela Bălan-Bețiu, UNATC Press, București, 2008, p. 29.

## Creativitatea

Creativitatea, concept multidimensional și definit din perspectiva unor discipline distincte, este cel mai des asociată cu artele. Creativitatea implică generarea de noi idei și concepte. Nu există o definiție general acceptată în privința ei, fiecare autor pune accentul pe alte aspecte. Dintre toate referirile întâlnite, cea care mi-a atras atenția în mod special apare în *National Advisory Committee on Creative and Cultural Education* din Anglia. Aici, creativitatea este definită ca: „o activitate imaginativă adaptată astfel încât să producă rezultate care sunt atât originale, cât și de valoare.”. Înțelegem că spiritul creativ se opune convenționalului, rutinei, previzibilului, poate fi efemer, poate să aibă caracter relativ și să aparțină doar unui grup restrâns sau poate să aibă rol istoric. Important este ca rezultatul să fie original în raport cu orice realizare anterioară în domeniul respectiv. Creativitatea urmărește rezolvarea unei probleme, are un scop precis și implică întotdeauna gândirea.

Pentru teatru, fie că vorbim despre o scurtă improvizație într-o sală de casting sau despre realizarea unui spectacol, creativitatea este un proces care utilizează, în prezența discernământului, iluzia, aparența, visul, reveria, instinctul vital, imaginația. În munca actorului și a regizorului, conceptele de „adevărat” și „fals” sunt relative. Așadar, prin intermediul ficțiunii, văzută ca latură specifică a creației artistice, se creează sau se deformează lumi interioare sau exterioare.

Creativitatea este fundamentală pentru actori și regizori, ei văd ceea ce vede toată lumea, însă observă, analizează și utilizează informațiile obținute în mod diferit. La produsul artistic creat, actorul sau regizorul poate ajunge și prin restructurare, după degradarea intenționată a echilibrului existent.

A medita asupra lucrurilor care nu se petrec aici și acum – *gândirea independentă de context*, cum o numesc cercetătorii din domeniul științelor cognitive – implică decuplarea conținutului minții de la ceea ce simțurile noastre percep într-un anumit moment. Din câte se știe, „nicio altă specie nu poate să facă această trecere radicală de la o atenție externă, la una internă, fără să recurgă la nimic altceva decât la forța minții sau să facă uz de ea la fel de des.”<sup>13</sup>

În ceea ce privește etapele procesului de creație, un model timpuriu a fost propus de către Graham Wallas<sup>14</sup> și are patru faze: *pregătirea, incubația,*

<sup>13</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 61.

<sup>14</sup> Graham Wallas, profesor de Științe Politice la London School of Economics, a scris despre aceste etape în *The Art of Thought* (1926). Acel model inițial descria procesul de creație ca având cinci faze distincte. Ulterior, numărul a fost redus la patru, intimarea fiind considerată o sub-fază. Împărțirea pe faze a procesului de creație a fost în general acceptată de cercetătorii ulteriori, cu unele modificări ale denumirilor sau numărului lor.



*iluminarea și verificarea*. Această împărțire, făcută în urmă cu aproape un secol, își găsește corespondent în creația teatrală. Să luăm drept exemplu o improvizație a unui actor. Prima fază, *pregătirea*, implică culegerea unor informații (din experiența personală sau alte surse); *incubația* este o așteptare manifestată prin tăcere sau, dimpotrivă, căutare febrilă, etapă care se încheie prin găsirea soluției numită de Wallas și *faza iluminării*. Noua idee apare brusc, este o procesare inconștientă a informației și poate fi adusă de ceea ce numim „inspirație”, „revelație”, „intuiție”. În *faza de verificare*, de validare, actorul/regizorul urmărește dacă ideea apărută rezolvă problema, dacă mai trebuie ceva adăugat, eliminat sau corectat. Nu întotdeauna etapele au această ordine și aceeași importanță. Prima și ultima etapă utilizează rațiunea, iar celelalte două implică elementele specifice procesului creator.

Pentru a-și stimula creativitatea, actorul trebuie, în primul rând, să-și gestioneze *blocajele emoționale* cauzate de teama de a nu greși, de graba de a executa indicația sau de descurajarea provocată în cazul unui feedback negativ. Într-adevăr, dacă mesajele primite de la regizor sunt negative, la nivel cervical se activează zonele neuronale care generează anxietate, contradicție și tristețe, stări care conduc la o atitudine defensivă sau la inhibiție<sup>15</sup>. Atunci când este transmisă o concluzie, o mare importanță o au inflexiunile vocii și tonalitățile ei. Cercetări în acest sens au arătat că „acustica asigurată de craniul fiecăruia ne redă vocea așa cum ne sună nouă, într-un mod foarte diferit de felul cum o aud ceilalți. Dar tonalitatea vocii contează enorm pentru impactul cuvintelor pe care le rostim”<sup>16</sup>. Dacă feedback-ul e negativ, dar regizorul are un ton al vocii plăcut, cald, actorul poate resimți critica într-un mod constructiv. Însă în situația în care regizorul vorbește despre lucrurile bune pe care le-a observat, pe un ton rece și distant, actorul va resimți feedback-ul în mod negativ, chiar dacă, de fapt, nu este așa. Dacă actorului i se spune că „nu e bine” ceea ce a prezentat, starea negativă care se instalează îl poate împinge către o sferă restrânsă de gânduri. Dacă, dimpotrivă, starea lui e bună, își extinde orizontul atenției și percepția se modifică. Potrivit lui Richard Davidson, profesor de psihologie și psihiatrie la Universitatea din Wisconsin–Madison, starea de bine „activează centrul nervos din partea stângă prefrontală a creierului, sferă care cuprinde ramificațiile nervoase care ne amintesc ce stare plăcută ne cuprinde atunci când reușim ceea ce ne-am propus.”<sup>17</sup>

Ca urmare a procesului de casting, un actor primește sau nu un rol. Există regizori iluștri care amână stabilirea distribuției finale, decid fixarea în

<sup>15</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 184.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 81.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 182.

rol după ce epuizează o serie de exerciții și improvizații cu întreaga trupă: Eugenio Barba, Pippo Delbono, Romeo Castellucci, Krzysztof Warlikowski, Ariane Mnouchkine și alții. Aceasta din urmă declara că, în teatrul ei, fiecare actor își poate încerca puterile în orice rol, nu există distribuție *a priori*, bărbați și femei, cu toții încearcă.

Unii actori au nevoie de o perioadă de studiu asupra unui personaj, nu se descurcă strălucit cu textele de citit la prima vedere, au diferite blocaje, nu pot fi creativi la comandă. Deși nu există cercetări experimentale care să certifice o relație de directă proporționalitate între cantitatea de informație și nivelul creativității, acest tip de actor devine „frecventabil și util” după o perioadă în care își pregătește rolul. În tipul de casting practicat de companiile teatrale din SUA, unde textul personajului este primit, pentru studiu, din timp, acest gen de actor poate străluci. În opinia lui Alex Osborn, creatorul tehnicii *brainstorming*, cantitatea produce calitate, mai precis, cu cât avem mai multă informație, cu atât șansa de a găsi soluția potrivită e mai mare.

Alți actori sunt refractari la acumularea excesivă de informație. Charles Nicolle, biolog francez, afirmă că geniul inventiv nu este în stare să înmagazineze cunoștințe și că spiritul inventiv poate fi omorât de un învățământ deficitar, de erudiție sau de opinii bine fixate. Actorii foarte inventivi nu memorează cunoștințe nerelevante, însă de un studiu și de minime cunoștințe este nevoie întotdeauna, fiindcă, după cum spunea filozoful grec Epicur, „nimic nu se poate naște din nimic, nici chiar prin voința zeilor”. Astfel, cu o cantitate relativ mică de informație, actorul caracterizat prin spontaneitate reușește să obțină rezultate peste așteptări, în castingurile în care timpul care i se acordă este limitat. Însă actorii mai puțin spontani, cei care au nevoie de timp de acomodare cu personajul, pot fi inhibați în audii. Unii dintre ei pot fi actori talentați, iar alegerea lor ar reprezenta un câștig pentru spectacol. Mi s-a părut util să întreb o serie de regizori cum ar trebui să procedeze acești actori pentru a putea să-și pună în evidență calitățile sau cum ar putea ei, regizorii, să-i ajute într-un casting? Redau, în continuare, cele mai interesante răspunsuri:

„Până în faza de repetiții nu cred că e de datoria regizorului să-i ajute, ba chiar ar trebui să-i încurce puțin, să-i vadă și cum reacționează în situații limită. Pentru că vor îmbătrâni ulterior împreună. Cred că actorii trebuie să învețe să-și momească intuiția în orice situație și să reacționeze prompt. Exercițiul castingului (chiar ratat) este unul benefic și trebuie ca actorii să se supună lui frecvent. Actorii trebuie să-și arate tehnica, dar să lase loc și curiozității.” (Andrei Măjeri)

„În primul rând să înțeleagă că ideea de casting le priște profesional și face parte din fișa postului lor. Adică să profite de ideea de casting pentru a se cunoaște pe sine și să nu se lase conduși de propriile frici – firești pînă la un anumit punct. Ideea de concurență are mare legătură cu lumea în care trăim, iar orgoliul profesional prost înțeles duce la imobilism intelectual și artistic. Așadar sfatul meu este să se confrunte cu propria frică de eșec și, la un moment dat, acest tip de curaj, de antrenament al confruntării cu propriile angoase îi va face să fie tot mai buni la audiții. E însă nevoie de efort, desigur, de ambiție și curaj.” (Radu Nica)

„MAJORITATEA actorilor se descurcă prost cu textele la prima lectură și chiar la a doua sau a treia. Actoria nu se bazează pe acest procedeu, de aceea există repetiții. Actorii nu sunt crainici care citesc de pe promptere. Ca să poți avea o impresie corectă despre un actor și adecvarea lui la personaj, trebuie să-i dai timp să studieze rolul înainte, măcar două-trei zile. Actorul este un creator, deci are nevoie de un timp de gândire și de prelucrare, nu este un reproducător de texte. Nimeni nu poate face un text cu cuvinte străine să pară «al său» fără o anume pregătire prealabilă. (Irina Popescu Boieru)

„Eu nu dau texte la prima vedere la casting. Doar exerciții prin care «verific» ritmul, disponibilitatea, corpul, lucrul cu ceilalți, părerile, vocea etc. Cred că la film e mai bine și mai logic să fie pe text. La teatru e cu totul altceva. Actorul trebuie să fie viu în primul rând. În capul meu. Și atunci nu-i dai un text să citească. Îi dai altceva. Dar, din nou, depinde de ce anume cauți și pentru ce tip de spectacol. Regizorul e dator să îl ajute la casting așa cum e dator să îl ajute la scenă. Să simtă unde se inhibă și să creeze trasee în care actorul să se simtă confortabil și să poată face cel mai bine ce știe.” (Leta Popescu)

„Regizorul ar putea să-i ajute, în primul rînd, prin a nu le cere să citească la prima vedere. Nici să le ceară să vină cu vreun monolog al personajului pentru care au venit să dea audiență. Consider că acest lucru nu îl ajută nici pe actor, nici pe regizor. Cred că o audiență ar trebui să se rezume fie la o discuție liberă, fie la un atelier cu o temă, fie...Habar nu am. În orice caz, ar trebui să fie o experiență vie, care să se întâmple în timp real, care să dea indicii despre cum va decurge procesul de lucru, nu despre cum va fi personajul la premieră.” (Dragoș Moșoiu)

„Actorii ar trebui să se antreneze pentru ideea de audiere. E o meserie în care de multe ori lucrurile așa funcționează, deci nu cred că tracul e o scuză reală. E vorba doar de antrenament. Regizorul va crea întotdeauna la casting, voluntar sau nu, atmosfera specifică repetițiilor lui. Secretul e s-o prinzi și să te racordezi.” (Catinca Drăgănescu)

Întrebat despre modul în care lucrează cu actorii, dacă aceștia sunt lăsați să-și găsească singuri „calea” sau, dimpotrivă, își impune viziunea, regizorul de film James Cameron indică, prin răspunsul său, capacitatea de adaptare (cu siguranță, a unui mare număr de regizori) în funcție de tipul de actor întâlnit:

„Depinde de persoană. Sistemul imunitar uman funcționează cu ajutorul anticorpilor care se adaptează oricărui organism care pătrunde în trup. Cred că regia acționează similar anticorpilor, mă reformulez pentru fiecare persoană prezentă pe platoul de filmare. Relația mea e diferită cu fiecare actor în parte. Unii se simt confortabil când le spui exact cum vrei să joace scena și ce să facă. Își vor canaliza întreaga voință și creativitate pentru a oferi cea mai bună variantă pentru ceea ce li s-a cerut. Alții vor cere puțin timp pentru a explora.”<sup>18</sup>

Creativitatea, dirijată de voință, presupune un tonus cerebral ridicat care generează și întreține starea de continuă concentrare. În actul creației, discernământul are, și el, rolul său. Lucrând cu și pentru celălalt, actorul își judecă singur, în primă instanță, rezultatul și aprobă sau respinge total sau parțial produsele propriei imaginații. Însă această analiză critică nu trebuie să aibă loc prea devreme, pentru că poate duce la inhibarea ideilor fecunde.

Uneori, dacă este nemulțumit de rezultat, actorul descompune imaginile obținute pentru ca apoi, prin sinteză, să le reorganizeze în structuri complet diferite de cele realizate anterior. Există un fel de *busolă interioară*, o zonă în creier care se ocupă de simțul cel mai profund al scopului și semnificației în viață. Daniel Goleman ne relevă un fapt surprinzător legat de somatizarea procesului decizional. Astfel se pare că regulile după care luăm o decizie

<sup>18</sup> „It depends upon the individual. The way the human immune system works is that there are antibodies which will key into any organism that comes into the body. They will shape themselves to that organism. I think of directing as being an antibody; I have to reshape myself for each person on the set. The relationship is going to be different for every single actor on te set. Some are going to be most comfortable when you tell them exactly how you want them to play the scene and exactly what you want them to do. They'll throw all of their willpower and all of their creativity into doing the best of that vision. Others want to have time to explore a bit.” Karen Kondazian, *The Actor's Encyclopedia of Casting Directors*, p. 448

„își au originea în niște rețele neuronale slab conectate la zonele verbale ale neocortexului, dar intens conectate la intestine. Știm instinctiv care ne sunt propriile valori primind mai întâi o senzație viscerală despre ceea ce simțim că este corect și ceea ce nu este.”<sup>19</sup>

În general, actorii sunt mai sensibili la imagini. Actorul este cel care gândește o imagine, apoi o întruchipează folosindu-și trupul, deci creează imagini, iar acestea nu trebuie să corespundă unei realități, pot conține erori, pot produce fermecătoare confuzii sau aparențe, pot cosmetiza realitatea, o pot urăți, disimula sau îmbunătăți. Întrebată, într-un interviu<sup>20</sup>, în ce măsură contactul cu realitatea se regăsește în rolurile pe care le-a realizat, actrița Marga Barbu a răspuns: „De multe ori mă surprind pe stradă urmărind niște tipuri de femei; am reținut personaje pe care nu le-am jucat niciodată, dar le simt în mine. Mersul șleampăt al unei femei, un fel de a lăsa un braț, un fel de a arunca vorbele cu jumătate de gură [...]. În pregătirea rolului din *Sentimente și naftalină*<sup>21</sup>, mi-am adus aminte de o cucoană care juca deseori cărți la o mătușă de-a mea, și care purta pantofi prea mici.” Această permanentă observare a realității și a semenilor este o exigență profesională, o atitudine constantă, atât în cazul actorilor, cât și al regizorilor. Goleman numește acest tip de preocupare drept „inteligență emoțională dezvoltată”. Viața emoțională este mai bogată pentru cei care observă mai multe: „sensibilitatea emoțională sporită, are drept consecință faptul că provocările dezlanțuie adevărate furtuni emoționale pentru această categorie de oameni [...]”<sup>22</sup>

Actorii pot accepta un rol din cele mai diverse motive. Tot Marga Barbu spunea, în același interviu: „N-am vrut să semnez contractul pentru Anița din *Haiducii*, până când nu m-am văzut îmbrăcată în costum și cu peruca brună. Când mi-am pus cizmele și peruca și m-am văzut în oglindă, am zis: „Da, eu pot să fac rolul ăsta!”<sup>23</sup>

S-ar putea ca aptitudinea deosebită a unora pentru introspecția psihologică, precizează Goleman, să țină de faptul că, din motive neurologice, anumiți oameni observă sau simt mai intens decât alții frica sau bucuria, deci sunt mai conștienți de ei înșiși din punct de vedere emoțional. Actorii și regizorii operează mai des cu „modurile simbolice specifice minții emoționale: metafora și zâmbetul, poezia, cântecele și fabulele, visele și miturile

<sup>19</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 73

<sup>20</sup> Doina Dragnea, Andrei Băleanu, *Actorul – între adevăr și ficțiune*, p. 29

<sup>21</sup> *Sentimente și naftalină* de Sidonia Drăgușanu, în regia lui Mihai Berechet, a avut premiera în anul 1980 la teatrul Nottara.

<sup>22</sup> Daniel Goleman, *Inteligența emoțională*, p. 81–82.

<sup>23</sup> Doina Dragnea, Andrei Băleanu, *Actorul – între adevăr și ficțiune*, p. 33.

aparțin unui limbaj al inimii în care asociația de idei determină fluxul narativ, fiind întărită de logica minții emoționale”.<sup>24</sup>

Sunetul, de la muzica elaborate, până la simpla vibrație sau la tăcere, este și el sursă de inspirație pentru actori. Despre tăcere, regizorul Andrei Șerban spune că ea este cea care dă naștere sunetului. Mai mult chiar, mișcarea se naște și ea din tăcere, „este cea care conține adevărul relațiilor noastre”.<sup>25</sup>. Apoi regizorul nuanțează: „Care este durata unei tăceri? Ce leagă tăcerea de următorul cuvânt? Observăm că, dacă tăcerea e prea lungă, cuvântul care urmează e mort. Când pauza între cuvinte e prea scurtă, cuvintele care urmează par prea grăbite, neconvingătoare. Care e ritmul natural și just prin care se scurge viața însăși?”<sup>26</sup> Soluția dată de regizor este să ascultăm activ tăcerea.

Ceea ce urmează tăcerii trebuie să fie ca o piesă potrivită dintr-un puzzle. Dacă gestul care urmează este exagerat sau prea mic, dacă tonul vocii este prea agresiv, artificial sau prea șters, atmosfera se rupe și ceea ce urmează intră în sfera banalului, a lipsei de subtilitate. În casting, actorul, deși nu are timp să-și regleze instrumentul, trebuie să aibă curajul tăcerii și știința orchestrării pauzelor, dacă vrea să-și înfățișeze momentul viu, coerent, cuprinzător.

În momentele noastre creative, exact cu două secunde înaintea unei intuiții revelatoare, creierul se odihnește și se află într-o stare relaxată a atenției, asemănătoare reveriei cu ochii deschiși. Astfel, conștiința hoinărește neîngrădită și sporește șansele unor asocieri întâmplătoare, fericite, și ale unor combinații inedite<sup>27</sup>. Deci, prin reverie, halucinații sau vis, care sunt trăiri primitive, spontane, actorul poate declanșa starea de creație. Prin *reverie*, visarea în stare de veghe, obținută într-o atmosferă de relaxare, se pot realiza în plan fictiv dorințe, însă doar reveria de scurtă durată stimulează creativitatea. Dacă durata e mai mare, este posibil să se reducă sau să se anuleze inițiativele și activitatea în plan real. *Halucinația*, sinonimă cu vedenia, este o stare psihică în care cineva crede că percepe lucruri sau situații care nu există. Halucinațiile, atunci când nu sunt asociate cu boli mintale precum schizofrenia, tulburări bipolare sau manii, ci sunt provocate de droguri „recreative”, sunt în special vizuale, implică mai puțin auzul. *Visul*, văzut ca o înlănțuire de imagini, de emoții și reflecții pe care actorul sau regizorul nu le poate controla, are reprezentare în lumea reală, în general, prin imagini haotice și absurde.

<sup>24</sup> Daniel Goleman, *Inteligența emoțională*, p. 87.

<sup>25</sup> Academia itinerantă. Andrei Șerban. *Cartea Atelierelor*, p. 19.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>27</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței* p. 53.

A fi actor nu este doar un mod de a crea, ci este, de asemenea, un mod de a exista. Actorul, „scormonind” permanent în vieți care nu sunt ale sale, ajunge să le poarte cu sine în viața reală și să-și construiască ființa din aparențele pe care și le imaginează. Creativitatea actorului este definită astfel de predispoziția sa de a compune, cu datele persoanei sale reale și ale celor din preajmă, un personaj fictiv.

Evgheni Mironov, regizor de film și actor de teatru rus, vorbește, într-un interviu, despre inspirația actorului, care este reprezentată de o idee, o soluție apărută pe neașteptate în conștiință, într-o stare de maximă tensiune creatoare. Actorul definește inspirația ca fiind „renunțarea la micuțul tău eu”, ceea ce amintește de teoria lui Michael Chekhov. În același interviu, Evgheni Mironov povestește despre drumul pe care l-a parcurs, ajutat de inspirație, până la împlinirea a două dintre personajele interpretate:

„La noi există acești doi poli: sunt două școli, a lui Stanislavski și a lui Michael Chekhov. Doar că eu cred că adevărul e undeva la mijloc. Adică nu pot renunța total la individualitatea și personalitatea mea. Orice rol trebuie să crească din mine. Mie îmi place să joc caractere. Și e foarte interesant. Am un prieten, care a regizat *Frații Karamazov* și eu l-am jucat pe Ivan. După ce, prima data, mi s-a propus Alioșa, el mi l-a propus pe Ivan. Dar parcă tăia în carne vie tot ce propuneam. Pentru că eu căutam superficial, niște ochelari, un mers... Iar în roman nu există o descriere a lui Ivan. Este singurul personaj care nu este descris. Iar eu nu găseam... Până când am descoperit că are un umăr mai sus decât celălalt. Și așa am descoperit o disproporție, o lipsă de armonie. Iar asta m-a ajutat foarte tare să pătrund în personaj și să găsesc în interior unde s-a frânt el și să renunț la proptelele simple actoricești. Am avut nevoie de mijloace de expresie minimale. (...) Am jucat Mișkin. Nimic nu mă ajuta. Niciunul din lucrurile pe care le făcusem înainte nu mă ajuta în rezolvarea acestui rol. Și era cumplit. Era vorba de un rol pentru film. Prima zi de filmare a fost un dezastru. Eu mă încojurasem de cărți, citisem. Și nu găseam cheia. Și în prima zi de filmare toți cei din echipă s-au prins că au greșit actorul. Apoi am vorbit cu un prieten, care fusese discipolul lui Vassiliev și care mi-a povestit că ei, când repetaseră *Idiotul* de Dostoievski, jumătate de an n-au discutat mai nimic. Dar că e ceva foarte mărunț, de-abia sesizabil, și anume că Mișkin nu minte niciodată. E în orice situație absolut sincer. Știți că asta e posibil numai la copiii până în

trei ani. După trei ani deja apare violența. Mișkin nu trăiește așa cum trăiesc oamenii în această civilizație. Ei bine, de-acolo a plecat totul pentru mine.”<sup>28</sup>

Fragmentul reprodus demonstrează, odată în plus, că resorturile creativității sunt diverse, uneori surprinzătoare și deseori incontrollabile.

## Imaginația

În documentarea făcută pentru spectacolul *Le Dernier Caravansérail*, o parte dintre actorii Arianei Mnouchkine au plecat la Sangatte, o tabără de refugiați, pentru a face studiu de personaj. Regizorul le-a cerut să nu meargă prea des, fiindcă un actor trebuie să se „transpună”, nu să copieze, trebuie să-și folosească imaginația, nu să o blocheze prin tentația redării cât mai fidele a realității.

Imaginația, procesul prin care combinăm imaginile mentale pentru a crea ceva nou, poate fi văzută ca un mod de cunoaștere. Pe actorii îi apropie de rol<sup>29</sup>, pe regizori de spectacolul final. Fluiditatea reprezintă una dintre principalele însușiri ale imaginației. Expresivitatea, capacitatea de a aborda lucrurile din perspective diferite sau utilizarea paradoxului se adaugă acesteia. Întrebată cum s-au adaptat actorii de la Théâtre du Soleil unor forme teatrale pe care nu le văzuseră ei înșiși, Ariane Mnouchkine răspunde: „În mare parte, grație imaginației! ... Tocmai asta e floarea teatrului: să poți avea bucuria de a nu mai fi tu însuși, să-l lași să vină pe celălalt, necunoscutul.”<sup>30</sup> Alături de imaginație, inteligența, intuiția și analogia îndeplinesc o funcție relațională în creativitate.

Actorul rus Evgheni Mironov a avut mai multe colaborări cu celebrul regizor de teatru și film, actor și dramaturg, Robert Lepage. Într-o conversație a celor doi, rememorată de primul, putem remarca nu doar atitudinea de încredere reciprocă, a fiecăruia în imaginația celuilalt, ci și cât de surprinzătoare pot fi provocările imaginației și câtă disponibilitate poate avea un actor în fața lor:

<sup>28</sup> Accesat ultima dată pe data de 10 februarie 2017, la URL: <http://yorick.ro/evgheni-mironov-cu-cat-e-mai-infricosator-cu-atat-e-mai-interesant-pentru-un-artist/>.

<sup>29</sup> Ne amintim cum, considerând imaginarul drept resort principal în creația actorului, Stella Adler se desparte de concepția celuilalt întemeietor al Actors Studio, Lee Strasberg, care rezervă memoriei afective private a actorului, rolul de stimulent principal în elaborarea rolului.

<sup>30</sup> Ariane Mnouchkine, *Arta prezentului – Convorbiri cu Fabienne Pascaud*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2010, p. 34.



„Robert Lepage, care timp de opt ani a încercat să se hotărască ce spectacol să pună, m-a întrebat la un moment dat: „Nu vrei să joci o oală?” Și nu m-am îndoit nicio clipă că o să înțeleg mai târziu ce fel de oală era. Apoi el mi-a propus „Hamlet” și să joc toate personajele. Am vrut să refuz, fiindcă îmi părea o sarcină imposibilă s-o joci, la 47 de ani, pe Ofelia... Dar cu cât e mai înfricoșător, cu atât e mai interesant pentru un artist.”<sup>31</sup>

## Atenția

În timpul unui casting, atenția actorului trebuie să fie permanent trează, pentru că efectul magic, detaliul fertil (care influențează hotărâtor decizia regizorului) pot să apară și ca urmare a unei stângăcii, a unei devieri de la firesc sau unui cuvânt repetat. Psihologul Anne Treisman observă că modul în care ne punem în acțiune atenția determină ceea ce vedem.<sup>32</sup> Dintre manifestările atenției studiate de științele cognitive, cele mai utilizate într-un casting sunt *atenția selectivă*, *concentrarea* și *conștientizarea* informației, a imaginilor și sunetelor create. Prima dintre acestea, atenția selectivă, va fi orientată mai întâi spre sine (nici regizorul și nici actorul nu trebuie să uite ce caută), apoi spre celălalt și, într-o mai mică măsură, spre factori exteriori. Atenția interioară este calibrată cu ajutorul intuiției, nivelului de informație culturală și al alegerilor „bune”; atenția spre celălalt deschide comunicarea, iar atenția spre exterior ne pune pe aceeași frecvență cu „întregul”, pentru a putea vedea imaginea de ansamblu.

Atenția selectivă, prin eliminarea elementelor care deranjează și prin stabilirea focusului pe ceea ce interesează, este esențială în cazul castingului, atât în ceea ce-l privește pe regizor, cât și pentru felul în care își concepe actorul momentul. Amândoi au nevoie de concentrare și de atenție selectivă, centrată pe actor și jocul acestuia – în cazul regizorului, pe indicațiile regizorale și soluții – în ceea ce-l privește pe actor. Amândoi trebuie să ignore alți stimuli, pentru că atunci când există o cantitate prea mare de informație, atenția e afectată.

„Atenția funcționează în mare măsură asemenea unui mușchi – dacă nu e folosită, începe să se atrofieze”, afirmă Daniel Goleman, la fel ca „părintele

<sup>31</sup> Accesat ultima dată pe data de 17 februarie 2017, la URL: <http://yorick.ro/evgheni-mironov-cu-cat-e-mai-infricosator-cu-atat-e-mai-interesant-pentru-un-artist/>

<sup>32</sup> Anne Treisman, *How the Deployment of Attention Determines What We See, Visual Search and Attention*, nr. 14, 2006, p. 4–8, *apud.* Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 15.

actoriei”, Konstantin S. Stanislavski.<sup>33</sup> Distragerea atenției poate avea loc atât la nivel cognitiv, cât și emoțional (dacă, de exemplu, apare frica de eșec) sau senzorial (dacă intervine, să zicem, un disconfort fizic, o durere).

Atenția activă, denumită de Goleman *atenția de-sus-în-jos*<sup>34</sup>, este cea solicitată atunci când actorul construiește o improvizație, o scenă, un moment dintr-un spectacol etc. Interesant este faptul că actorul, repetând de multe ori aceeași secvență, atenția ajunge să fie asimilată de circuitele neuronale de-*jos-în-sus*<sup>35</sup>, iar secvența repetată devine rutină și poate fi executată cu ușurință.

Mintea noastră, după cum afirmă Goleman, „deține un repertoriu nesfârșit de idei, amintiri și posibile asocieri care așteaptă să fie utilizate. Dar posibilitatea ca ideea potrivită să se conecteze cu amintirea potrivită în contextul potrivit – și ca toată această potriveală să intre în bătaia fascicolului de atenție – se îngustează în mod considerabil când suntem fie superconcentrați, fie prea absorbiți de un torent de tentații care ne distrag atenția și nu mai lasă loc și intuiției să funcționeze.”<sup>36</sup>

În ceea ce îl privește pe actor, acesta trebuie, în primul rând, să-și concentreze atenția asupra „ofertei imaginare” propuse de regizor și abia apoi asupra lui însuși, a propriei poziții corporale, a timbrului și inflexiunilor sale vocale. În al treilea rând, actorul trebuie să capteze, să direcționeze și să rețină atenția regizorului.

## Concentrarea

Pentru a-și maximiza șansele și pentru ca efortul depus în timpul unei audiții să nu ducă la epuizare și ineficiență, actorul trebuie să învețe să-și disciplineze atenția. Fără concentrare, în stare obișnuită, mintea se află într-o neorânduială a informației, este lipsită de logică, gândurile apar și dispar. De asemenea, în absența concentrării, actorul nu ar putea să simtă când se află în eroare și nu ar putea face rectificările necesare la timp. Concentrarea este o abilitate care poate fi antrenată. Atunci când actorul repetă o secvență, dar mintea lui e interesată de altceva, creierul nu mai trimite impulsuri către circuitul care funcționa înainte de a-și pierde concentrarea. „Se pare că o

<sup>33</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 14.

<sup>34</sup> Atenția numită de Goleman *de-sus-în-jos* se referă la activitatea mentală în special din neocortex, din partea creierului *care gândește*.

<sup>35</sup> Procesarea informației de-*jos-în-sus* este făcută de circuitele neuronale reflexive. Acestea stimulează gândirea pe termen scurt, au o mai mare vechime pe scara evoluției și au avut rol important, se pare, pentru supraviețuirea speciei umane.

<sup>36</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 54.

concentrare maximă amplifică viteza de procesare a creierului, întărește conexiunile sinaptice și ramifică sau creează noi rețele nervoase asociate cu dimensiunea activității pe care o desfășurăm.”<sup>37</sup>. Pe măsură ce actorul repetă o frază sau o serie de mișcări, executarea va fi făcută, de la un moment dat, fără efort. Amatorii se mulțumesc cu ideea că strădaniile lor au devenit operații succesive, executate din automatism, iar informațiile dobândite au fost sedimentate. Profesioniștii, în schimb, se bazează pe concentrarea atenției *de-sus-în-jos*, de la *mintea care gândește* la *mintea care simte*, contraatacând pornirea creierului de a automatiza funcțiile. Ei își concentrează atenția asupra acelor aspecte care trebuie îmbunătățite, care le conturează viziunea de ansamblu și îi face să se adapteze la indicațiile primite<sup>38</sup>.

De menționat, în acest context, este și opinia contrară exprimată de regizorul Declan Donnellan, care vorbește în cartea sa, *Actorul și Ținta*, despre relația dintre concentrare și atenție ca fiind „Prima alegere incomodă” în depășirea unui blocaj. Regizorul britanic afirmă tranșant, așa cum ne-a obișnuit:

„Concentrarea distruge invariabil atenția. Nu putem fi atenți la ceva și să ne concentrăm asupra sa în același timp. (...) Concentrarea se referă la mine ca actor. Atenția se referă la țintă. Dacă mă concentrez intens asupra unui alt obiect sau altei persoane, încetul cu încetul voi ajunge să îl/o văd din ce în ce mai puțin, căci voi vedea cum văd eu acea persoană. E iarăși vorba de mine. Trebuie să vezi lucruri, să acorzi atenție lucrurilor.”<sup>39</sup>

Mulți regizori au nevoie să recurgă la formula de casting clasică (cea în care actorii se prezintă individual și pe rând), pentru a obține cât mai multe informații și a putea să-și formeze o părere despre actori. Într-o astfel de audiere, actorilor le este la îndemână să-și mențină atenția activă pe tot parcursul probei. Dar există și castinguri-maraton, ce au uneori forma de workshop și se întind pe parcursul unei întregi săptămâni, cum sunt cele organizate de Andrei Șerban. Vara anului 1990 a fost marcată de o premieră absolută în domeniul audierilor deschise, care au vizat angajarea a douăzeci de tineri actori la Teatrul Național din București. Atunci candidații au susținut probele în fața comisiei de concurs, dar și a unor săli pline de specta-

<sup>37</sup> *Idem*, p. 176.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 176–177.

<sup>39</sup> Declan Donnellan, *Actorul și Ținta. Reguli și instrumente pentru jocul teatral*, versiune în limba română de Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, București, Editura Unitext, 2006, p. 34.

tori<sup>40</sup>. Într-o astfel de situație, menținerea concentrării atenției se poate obține doar cu voință. Atenția trebuie să fie distribuită „strategic”, altfel actorul obosește, poate deveni anxios, iritat, începe să se compare cu cei din jurul său, să-și pună întrebări care îl scot din context și îi afectează „prezența” etc. Reîmprospătarea capacității de concentrare se poate realiza cu ajutorul *atenției selective* care, după cum am amintit anterior, permite fixarea asupra unei ținte și ignorarea altor stimuli. Pe de altă parte, același lucru se poate obține prin activarea așa numitei *atenții deschise*<sup>41</sup>, care înseamnă asimilarea de informații din exterior (imagini, sunete etc.) sau din interior (amintiri, senzații etc.) și alegerea unor semnale subtile, în mod normal omise.

Atenția neantrenată suficient poate duce la apariția unor erori de apreciere sau de interpretare, la stări de iritare care scad nivelul de performanță și, ca urmare, castingul poate fi ratat, iar regizorii ajung să facă alegeri neinspirate.

Daniel Wegner, profesor de psihologie la Harvard, a studiat erorile și modul în care acestea pot apărea în funcție de cât de neatenți, stresați sau tensionați suntem. În situații-limită, „un sistem de control cognitiv care să monitorizeze în mod firesc erorile pe care le-am putea face, poate să acționeze nepremeditat, ca un declanșator mental, crescând șansa de a comite acea eroare.”<sup>42</sup> De exemplu, dacă actorul își propune să nu amintească faptul că a mai interpretat, într-o altă regie, rolul pentru care s-a prezentat la casting, e posibil să facă tocmai acest lucru. Edgar Allan Poe a numit tendința mentală de a scoate la iveală un subiect sensibil pe care nu voiai să-l aduci în discuție, „drăcușorul din spatele gândului pervers”.

Întrebați dacă li s-a întâmplat, în castinguri, să vorbească tocmai despre acel subiect pe care ar fi dorit să-l evite, actorii au răspuns:

„În principiu, vorbesc despre orice îmi vine.” (Ofelia Popii)

„Mi s-a întâmplat mai degrabă fie să vorbesc prea mult, încercând să impresionez, fie să vorbesc prea puțin, timorată de emoție. Nu cred că a fost un subiect anume pe care l-am abordat când de fapt ar fi trebuit să-l evit. Un casting e ceva destul de incomod. Te duci să te aleagă cineva și ai senzația că trebuie să te dai de trei ori peste cap ca să fii luat. Și începi să ai tot felul de reacții involuntare care se nasc din dorința de a fi plăcut. În timp însă lucrurile se mai schimbă și îți dai seama că

<sup>40</sup> Academia Itinerantă. Andrei Șerban. *Cartea Atelierelor*. Editura Nemira, 2013, p. 65.

<sup>41</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 97.

<sup>42</sup> Informații amănunțite pot fi găsite în articolul *How to Think, Say, or Do Precisely the Worst Thing for Any Occasion* Science, Daniel Wegner, 3 iulie 2009, p. 48–50.

ajută mai mult să fii simplu și firesc și decizi că nu mai vrei să te dai de trei ori peste cap.”(Cristina Flutur)

”Da, mi s-a întâmplat de câteva ori. Noi, actorii, ar trebui să știm să ne «vindem» în cadrul unui casting, să știm să ne punem în evidență atuurile, ascunzând lipsurile sau slăbiciunile sau zonele pe care nu le stăpânim. Nu de puține ori, dacă anumite castinguri s-au organizat în forma unui interviu sau au inclus unul, s-a întâmplat să îmi pun în evidență toate lipsurile, slăbiciunile și zonele pe care nu le acopăr. Spre exemplu: mi se spune că nu știu să cânt, că sunt afonă, aritmică, dar mie îmi place să cânt și cânt cu mare bucurie.” (Ingrid Elena Robu)

„Da, cred că un soi de convingere cum că o transparență, un fel de deschidere este necesară în timpul unui casting pentru ca oportunitatea respectivă să fie într-adevăr pentru tine, să ți se cuvină, m-a făcut să răspund direct la anumite întrebări. Subiectele pe care aș fi vrut să le evit țineau mereu de nemulțumirile poziției profesionale în care mă aflam în acel moment. Atunci când am fost întrebată despre ce aș vrea să schimb la experiența mea actuală, mi-a fost destul de greu să mă limitez la răspunsuri standard de genul „vreau să cresc, să mă dezvolt, vreau să încerc altceva”. „Drăcușorul” meu este mai degrabă o panică legată de stagnare. O panică ce transpiră în cele mai inoportune momente, cu toate că nu dăunează neapărat castingului cu pricina.” (Raluca Mara)

„Da. De obicei, controlez destul de bine aceste situații și evit tot ce mă poate încurca la o probă. Totuși, când am dat examenul de admitere la Facultatea de Teatru și Televiziune din Cluj, aveam un monolog al lui Cyrano de Bergerac, pe care trebuia să-l spun cuiva din comisia de admitere. Mi s-a spus să nu spun, în niciun caz, acel monolog unui profesor care juca rolul de «bad cop». Nu numai că l-am spus lui, dar în momentul în care spuneam „iar din literatură poate cunoști cinci buche, cuprinse-n vorba «PROST», m-am apropiat la mai puțin de un metru de el și am spus-o privindu-l în ochi.” (Andrei Stehan)

„Da. De obicei, când nu am încredere în regizor sau în proiect. Când nu am încredere în regizor sau în proiect (asta înseamnă, de obicei, că am probleme cu scenariul), ajung să vorbesc așa, cumva prin ricoșeu, despre tot felul de lucrurile aparent ne semnificative, care mă deranjează, mă nemulțumesc.” (Ana Paști)

„Da. Cred că se întâmplă destul de frecvent. Și asta din cauza faptului că ai senzația adesea, ca actor, că, dezvăluind anumite lucruri despre tine, îți afișezi disponibilitatea. Și disponibilitatea este una dintre caracteristicile cele mai importante ale unui actor.” (Sorin Miron)

Dacă actorul își pierde concentrarea și „prezența” sa este afectată, soluția, oferită de Goleman,<sup>43</sup> este „metaconcentrarea”, atenția acordată atenției însăși, analogă capacității de a *observa faptul că nu observi* și, deci, redirecționarea atenției către ceea ce ți-ai propus. Atunci când actorul este concentrat (către „Ținta” aflată în exterior, ar zice Declan Donnellan), atenția asupra propriei persoane scade, iar mintea, eliberată de grija propriului eu, activează circuitele care susțin ceea ce și-a propus să facă.

Îngrijorarea, sub diverse forme de manifestare, este un factor benefic dacă anticipează primejdiile și găsește soluțiile depășirii acestora. Însă, când îngrijorarea se intensifică și persistă, ea poate provoca un adevărat blocaj neural, generând chiar crize de panică. Îngrijorarea, care se manifestă sub forma unei conversații cu sinele, este de obicei exprimată în gând, mai precis, în auz și nu în văz (în cuvinte, nu în imagini), dar are și simptome fiziologice cum ar fi transpiratul sau bătăile rapide ale inimii. În mod ciudat, subliniază Thomas Borkovec, profesor la facultatea de psihologie din Illinois, obiceiul îngrijorării se adâncește cam în același fel ca superstițiile<sup>44</sup>. Nenumărați actori și regizori sunt stăpâniți de diverse superstiții. Sunt de notorietate superstițiile regizorului român Vlad Mugur legate de numărul 13, scările din lemn în interiorul unui teatru, pisica neagră etc., acesta punând pe seama superstițiilor diverse ghinioane trăite de-a lungul vieții.

## Empatia

Empatia, o formă de intuire a realității prin identificare afectivă, prin transpunere, stă, în mod evident, la baza relației comunicaționale în teatru, fie că vorbim de actori, de regizori sau de spectatori. Cercetătorii din neuro-științe au ajuns la concluzia că rețeaua de circuite neuronale responsabile în cazul empatiei s-a dezvoltat pentru a face față situațiilor de interacțiune față-în-față. Empatia despre care putem vorbi în teatru este de natură cognitivă, o utilizăm pentru a înțelege modul în care Celălalt vede și simte lucrurile. „A vedea lucrurile prin ochii altora și a gândi citind printre rânduri

<sup>43</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 208.

<sup>44</sup> Daniel Goleman, *Inteligența emoțională*, p. 100–102.

ce spun ceilalți te ajută să alegi limbajul care se potrivește cel mai bine cu modul de înțelegere al altora”, observă Goleman<sup>45</sup>.

Când își construiește rolul, actorul pune mereu în relație eul său și „eul personajului”. Regizorul are în față o ființă reală, dar care, pe de altă parte, este de o ambiguitate specială, incitantă. Regăsirea *omului-actor* în *personaj* este posibilă fiindcă primul are un fel de a fi la care nu renunță cu totul, continuă să păstreze o legătură fragilă între identitatea lui și cea împrumutată. Într-un interviu acordat lui Piotr Gruszczyński, regizorul polonez Krzysztof Warlikowski mărturisește că și-a imaginat personajul Violei din *A Douăsprezecea Noapte* ca o prefigurare a travestitului, a trans-sexualului, a unei persoane care nu-și acceptă propriul sex:

„Piotr Gruszczyński: Când ai vorbit cu actorul care trebuia să joace rolul Violei, cum i-ai explicat complexitatea acestui personaj?

Krzysztof Warlikowski: Actorul era homosexual și înțelegea foarte bine toate acestea.[...] Trebuia rezolvată problema jocului. Să joci feminitatea sau să încerci să o găsești în tine.

Piotr Gruszczyński: Pentru rolul Violei căutai în mod expres un homosexual? Sau a fost o întâmplare?

Krzysztof Warlikowski: Făceam un casting și stăteam de vorbă cu actorii. [...] Acest actor a înțeles într-adevăr perfect problema Violei, de vreme ce, înainte, el a fost femeie, iar după doi ani de lucru în mediul teatral de la Stuttgart și-a schimbat sexul, a devenit bărbat homosexual. Nu aveam chiar nimic să-i explic.”<sup>46</sup>

Empatia depinde de atenție: pentru a te pune în legătură cu ceea ce simte celălalt, trebuie să-i observi mimica, să analizezi semnificația cuvintelor<sup>47</sup>,

<sup>45</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 111.

<sup>46</sup> *Krzysztof Warlikowski și teatrul ca o rană vie*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” prin Editura Cheiron, București, 2010, p. 86–87.

<sup>47</sup> Pentru a exemplifica empatia emoțională transmisă prin cuvinte, Goleman analizează situația în care cineva ascultă o poveste captivantă. „Studiile efectuate pe creierul uman demonstrează că, atunci când oamenii ascultă pe altcineva cum spune o astfel de poveste, creierul ascultătorului ajunge să fie strâns cuplat cu ceea ce narează povestitorul. Tiparele cerebrale ale ascultătorului le oglindesc cu precizie pe acelea ale povestitorului, deși la distanță scurtă, de numai o secundă sau două. Cu cât este mai completă suprapunerea în cuplarea neuronală a celor două creiere, cu atât este mai profundă înțelegerea poveștii din partea ascultătorului. Iar creierul persoanelor care dovedesc cea mai profundă înțelegere realizează ceva surprinzător: anumite tipare ale activității creierului lor le anticipează pe acelea ale povestitorului cu o secundă sau două.” Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 115.

semnalele vocale sau alte semne transmise de trăirile acestuia. Atenția ne pune pe aceeași lungime de undă cu tulburarea emoțională a altcuiva, activându-ne capacitatea empatică.

Declan Donnellan, regizor britanic, co-fondator și director artistic al companiei *Cheek by Jowl*, a acordat un interviu criticului de teatru Monica Andronescu, în anul 2016, prilej cu care a vorbit despre importanța empatiei în teatru.

„Nu trebuie să te pui pe tine însuși în centrul lucrurilor, tocmai ca să nu omori lucrurile (...) Trebuie să-i vedem (pe actori n.a.) așa cum sunt. Iar când facem din noi înșine centrul ecuației e foarte periculos, căci devenim orbi și ratăm ceea ce ne așteptăm să vedem. Atenție înseamnă a-l vedea pe celălalt, care e altfel decât tine, și a-i da voie să aibă o viață. (...) Un tânăr actor danez a venit la mine și mi-a povestit că nu reușește, că a fost și la Los Angeles, că la toate castingurile regizorii îi reproșează că nu are niciun secret ascuns în el (...). Trebuie să lași viața să existe în afara ta, să fii curios în legătură cu alți oameni. De aceea e nevoie de empatie, și nu de simpatie, care pervertește și se asociază cu isteria: îmi plac pentru că ești exact ca mine. Empatia e un prieten mai bun pentru viața noastră, iar în teatru empatia e totul, pe când simpatia nu înseamnă nimic și e la fel de toxică precum heroina.”

## Rolul manipulării/minciunii în casting

Pentru a-și face o imagine cât mai complexă despre un actor, regizorul, în situația de casting, trebuie să asambleze diferitele informații într-o impresie unitară. Odată adunate aceste informații, se conturează trei modele de percepție:

- a. Dacă regizorul este impresionat, atunci urmărește, mai mult intuitiv, un model *sumativ* de impresii sau judecăți de valoare: cu cât actorul are mai multe calități, cu atât are mai multe șanse să obțină un rol;
- b. Dacă regizorul este mai puțin impresionat, atunci folosește un model de calcul *mediu*: regizorul urmărește și trăsăturile pozitive, dar și pe cele nepotrivite pentru propriul proiect, iar apoi ia o decizie;
- c. Modelul de evaluare cel mai complex (și care nu se bazează pe formarea spontană a unor prime impresii) ține cont de faptul că manifestarea actorului nu este mereu aceeași, ci este influențată de anumiți factori care



țin atât de actor, cât și de context. Regizorii mai experimentați, bazându-se în special pe intuiție, pot să aleagă actori care nu au avut neapărat o prestație grozavă în casting sau pe cei care au recurs la anumite trucuri. Un exemplu concret: actorii pot minți sau pot încerca să manipuleze un regizor, ceea ce, într-un casting nu este, neapărat, inoportun sau de blamat. Regizorii, mai ales cei tineri, greșesc adesea atunci când încearcă să distingă „adevărul” de „minciună”, supraevaluându-și capacitatea de a desluși ceea ce se află dincolo de mască, pândind inadvertențele, incongruențele dintre mesajul verbal, nonverbal și cel paraverbal, adică ceea ce este mai puțin controlabil de către actor.

Într-un context social obișnuit, dar asemănător, care presupune prezența, față în față, a unui Observator și unui Observat (de exemplu, în cadrul unui interviu pentru un loc de muncă), manipularea, exagerarea realității, răspunsurile ambigue nu sunt bine văzute și pot avea un efect negativ asupra evaluatorului și, mai mult ca sigur, consecințe nefericite pentru interviuat. Pendularea permanentă între realitate și iluzie îi este însă proprie teatrului. Cultivarea echivocului, confuzia planurilor, iluzionarea și seducția fac parte din arsenalul actorului, nu doar în repetiții sau reprezentații. Am întrebat, prin intermediu unui chestionar, mai mulți regizori, dacă un actor trebuie să facă „totul” (să manipuleze, să păcălească, să seducă) pentru a obține un rol. Iată ce răspund unii dintre ei:

„Cred că trebuie să facă toate aceste lucruri, dar pe scenă, nu în încercarea de a obține un rol. Cred că tot ce trebuie să facă un actor pentru a obține un rol este să fie onest cu el însuși și cu cel care îi oferă rolul. Din toate punctele de vedere: al posibilităților artistice personale, în raport cu ceea ce se cere de la el, al interesului pentru tematica abordată de spectacol, pentru oamenii cu care ar trebui să lucreze... Pentru că, dacă nu este onest de la început, colaborarea pornește de la niște premise greșite și riscă să pună în pericol desfășurarea procesului de lucru.” (Dragoș Moșoiu)

„Depinde de context. Dacă faci un mare sacrificiu pentru un rol care îți poate schimba radical în bine cariera, cred că da, trebuie să faci absolut totul pentru a-l obține. Ideea e să faci compromisuri inteligente. Chiar dacă recurgi la mijloace «neortodoxe». Cu condiția ca mai apoi să te poți uita în oglindă, adică să nu renunți la valorile tale fundamentale. Cred că e fals să ai așteptarea ca lumea teatrului să funcționeze după regulile cele mai morale. E o inflexibilitate care te poate costa cariera, cunosc destule astfel de cazuri. Ca și în alte domenii,

avem de-a face cu o situație de concurență în care cei mai talentați, dar și cei mai abili au câștig de cauză.” (Radu Nica)

„Actorul trebuie să fie dispus să facă totul, uneori a face totul e prea mult.” (Andrei Măjeri)

„În mod cert, nu! Personal, apreciez sinceritatea și degajarea actorilor care vin la un casting și faptul că, prin replicile și modul lor de a se raporta la situațiile date, dau dovadă de inteligență scenică și spontaneitate. Nu caut un actor care curtează un regizor, în vederea obținerii unui rol într-o producție, ci un actor care înțelege faptul că, obținând un rol, își ia un angajament și e fidel producției.” (Alexandra Felseghi)

„Eu nu cred în cuvintele astea. Nici de la regizor, nici de la actor. Ne știm meseria. E un troc continuu. Nu ne manipulăm, nu ne seducem, nu ne păcălim. Ne facem meseria. Fiecare cu felul lui de a fi. Ce mă enervează pe mine este exact această abordare a actorului care încearcă să manipuleze, să seducă. Mi se pare ridicol. Nu e un concurs între regizor și actor de cine pe cine manipulează mai tare. Eu zic ceva, tu zici ceva, iar scopul e să facem un spectacol. Care, deontologic, ar trebui să fie scopul comun pe care să ni-l dorim cu toții la același nivel. Regizorul știe ce se vede, actorul știe ce se simte. Regizorul știe cum e afară, actorul știe cum e înăuntru. Relația e clară și nu se poate unul fără altul. Pozițiile sunt clare, ni le asumăm frumușel și ne facem treaba cu încredere unul în celălalt și nu cu manipulări. Țsta e cazul ideal ... desigur, aici vin variantele ... câți actori, atâtea moduri de «a-i regiza.»” (Leta Popescu)

Actorii, la rândul lor, au răspuns, pe aceeași temă, la următoarea întrebare: „Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?”. Mai jos se găsesc cele mai interesante răspunsuri primite:

„Da, mi s-a întâmplat. Cred că e aproape imposibil să nu o faci, chiar și când vrei să nu o faci...ideal ar fi să nu o faci, doar că e foarte greu... Mai ales că ai senzația că tipul asta de „minciună” te ajută. Și uneori nu e doar o senzație, chiar te ajută, chiar vezi că funcționează la tine sau la alții din jurul tău...Orice situație de casting e un raport de putere, și singura putere pe care o are un actor este aceea de a-l „seduce” pe regizor, adică pe cel care are real puterea. Din nou, în US lucrurile nu stau neapărat așa, nu pentru vedete. Vedetele au putere

reală. De fapt, oriunde vedetele au putere reală, dar cum în Europa mai degrabă regizorul este vedetă, și nu actorul. ...Uneori însă cel din fața ta e capabil să «te vadă», dacă e real prezent și atent la tine, și atunci totul devine simplu, nu e nevoie de nici un joc, de nici o strategie...însă eu m-am întâlnit rar cu situațiile astea...și chiar și atunci tot ai tendința să plusezi, pentru că ești atât de condiționat să o faci, o faci în viață tot timpul, construiești imagini, joci roluri etc... Cred că rarele momente, când nu facem asta, sunt momentele în care ne simțim în siguranță, adică atunci când avem deplină încredere în celălalt.” (Ana Paști)

„Există tentația de a părea cât mai aproape de ceea ce crezi tu că se așteaptă de la tine. Eu încerc să rezist acestei tentații, deși nu întotdeauna reușesc. Sunt convins că unii actori exagerează și manipulează tot timpul și probabil că de multe ori le și iese. E un mod de a trișa. Nu cred în succesul cu orice preț, mi se pare vulgar. E mult mai interesantă sinceritatea.” (Miron Maxim)

„E aceeași discuție ca și la drăcușor. Toate lucrurile exagerate sau neadevărate te vor prinde din urmă și vor lucra în defavoarea ta. Din viața privată există un nucleu foarte intim la care nu dau acces, dar în rest, experiența de viață privată îl ajută pe regizor să te înțeleagă. În domeniul asta nu e ca și cum ai minți în CV pentru o corporație. Un regizor atent își va da seama de crăpăturile din poveste și va descoperi făcătura. Iar dacă ești un actor bun și poți minți și să și susții cu rezultate povestea, fără că el să își dea seama, chiar meriți rolul.” (Robert Pavicsits)

„Nu cred că pot repera în mod clar un moment în care să fi mințit. Desigur manipularea există, însă nu știu în ce măsură în acel moment o faci conștient. În funcție de cadrul în care te afli, de discuția pe care o porți și de atitudinea regizorului, ceea ce spui poate fi adevărul tău în acel moment. Regizorul îți face de asemenea o impresie puternică de la începutul interacțiunii. Uneori, se creează o conexiune care te ajută să te deschizi și atunci ești dispus să dezvălui mai multe. Alteori, dimpotrivă, îți devine clar că nu sunteți pe aceeași lungime de undă și atunci, parcă involuntar, îți autosabotezi răspunsurile, le scurtezi și te închizi, devenind mai degrabă misterios decât seducător.” (Raluca Mara)

„De fiecare dată, altfel castingul ar fi pentru IT-iști.” (Romina Merei)

Majoritatea actorilor își amintesc cel puțin un episod în care, în discuțiile cu regizorul, din dorința de a obține un rol, au „îndulcit” realitatea sau au dat răspunsul care, credeau ei, se potrivea cu așteptările regizorului. O ilustrare convingătoare găsim, din nou, într-o relatare a lui Evgheni Mironov, din interviul amintit, despre prima întâlnire cu regizorul Robert Lepage:

„Când am repetat Lopahin cu el, la prima întâlnire nici el nu era sigur. Nu știa dacă se vor lega sau nu relațiile. Ne-am întâlnit într-o dimineață la hotel. Am stat noi așa o vreme și pe urmă zice: «Dumneavoastră vă plac lupii?» Mă gândeam: «Dacă o să zic nu, și el o să zică, mie-mi plac?». M-am gândit să zic: «mie-mi plac toate animalele». Și el mi-a răspuns: «Mulțumesc». Și gata. Pe urmă, ceva mai târziu am înțeles că, în imaginația lui, Lopahin era un lup.”<sup>48</sup>

În studiile unor cercetători consacrați, precum Paul Ekman, Peter Collett, Allan Pease, M. Scott Peck, Vladimir Volkoff, John Gottman, R.V. Joule sau J.L. Beauvois, pot fi găsite numeroase informații despre microexpresiile faciale, gesturile, diverșii indici corporali care semnalează atitudinea duplicitară, minciuna, manipularea sau dezinformarea. Criteriile autorilor amintiți, utile în alte conjuncturi (pentru a depista încercările unora de a induce în eroare), de cele mai multe ori nu sunt folositoare într-un casting în care iluzia, utopia, mirajul sunt „unelte” de lucru atât de necesare. Sporadic, astfel de cunoștințe (pe care, de obicei, regizorii ajung să le dețină ca urmare a experienței) ajută la depistarea unor eventuale probleme de instabilitate emoțională, care pot să apară la unii actori într-o audiție, însă acestea sunt cazuri particulare, a căror analiză depășește cadrul cercetării de față.

## Relația regizor-actor în casting

Castingul poate fi locul de întâlnire dintre un regizor și cel care va deveni ulterior actorul său „fetiș”. Încă de la primul contact, actorul și regizorul pot avea un pre-sentiment al relației care va urma. Despre această relație specială, George Banu scrie: „Există actori care fac corp comun cu un regizor de excepție, îi exprimă în cel mai înalt grad estetica, îi întruchiează așteptările și astfel, la rândul lor, se descoperă pe ei înșiși [...]. În realitate, regia nu a strivit actorul de geniu, ci „starul”, vedeta care, singură și izolată, se detașă de restul unei distribuții al cărei rost se limita la a o pune doar pe ea în va-

<sup>48</sup> Accesat ultima dată pe data de 20 aprilie 2017, la URL: <http://yorick.ro/evgheni-mironov-cu-cat-e-mai-infricosator-cu-atat-e-mai-interesant-pentru-un-artist/>

loare.”<sup>49</sup>. Regizorii cunosc faptul că au nevoie, pentru a realiza spectacole bune, atât de o trupă dedicată și omogenă, cât și de individualități, de actori unici, remarcabili. Întâlnirea regizorului cu actorul care i se potrivește „ca o mânășă”, în plan personal și estetic, are loc rar. Totuși, când ea are loc, durata unei astfel de relații este imprevizibilă, iar legătura are o fragilitate aparte. George Banu se referă la acest lucru: „Nu vom vedea niciodată un actor excepțional atingând desăvârșirea în afara relației personalizate cu un regizor, partener artistic și/sau amant. Perfecțiunea este rodul contopirii teatrului cu viața. Să recunoaștem totuși că reciproca e adevărată. Fără actorul „său”, regizorul nestatornic nu va mai rețrai pe de-a-ntregul intensitatea unor experiențe similare și nu va cunoaște aceleași succese.”<sup>50</sup>

În istoria teatrului există multe exemple de regizori și actori compatibili atât în plan profesional, cât și uman. Întâlnirile-reper au adus alături oameni al căror comportament etic și gust teatral erau înrudite. Calitatea morală a ființei, fie că vorbim despre actori sau despre regizori, o dublează pe cea care transpare din arta sa. Însă, dincolo de aceste echivalențe, există și o altfel de compatibilitate, de aliniere a umorilor, care nu poate fi explicată. Mulți actori devin scripitori alături de un anumit regizor și nu mai au nimic special când lucrează cu altcineva. Este cunoscut cazul lui Ryszard Cieślak, genial alături de Jerzy Grotowski, dar cu o prestație ternă în colaborarea cu Peter Brook. Poate fi vorba de o potrivire între indicația regizorală și receptivitatea actorului, de intuiția distribuirii în rolurile cele mai potrivite, de o putere de anticipare a limitelor nevoii de libertate a celui alt sau, pur și simplu, doar de „frecventarea aceleiași muze”.

Teatrul românesc ne oferă numeroase exemple de parteneriate artistice stabile și fecunde, între regizori și actori consacrați: David Esrig cu Victor Rebengiuc, Gheorghe Dinică sau Marin Moraru; Radu Penciulescu cu Victor Rebengiuc; Vlad Mugur cu Sorin Leoveanu și Luiza Cocora, Mihai Măniuțiu cu Oana Pellea și Marcel Iureș, Alexandru Dabija cu Marcel Iureș etc. Spectacologia contemporană autohtonă oferă, de asemenea, astfel de exemple: Paula Gherghe, Maria Obretin sau Rolando Matsangos au colaborat la numeroase proiecte ale regizorului Gianina Carbuariu; Isabela Neamțu, a jucat în mai multe spectacole ale Anei Margineanu; Cătălin Babliuc și Marius Manole apar frecvent în spectacolele regizate de Felix Alexa etc.

Constatând că obiceiul regizorilor de a-și menține aproape colaboratorii, pe parcursul mai multor spectacole și chiar a unor lungi perioade creative, este foarte prezent în teatrul contemporan, am dorit să aflăm opiniile actorilor, legate de acest fenomen, punându-le următoarea problemă: „Unii

<sup>49</sup> George Banu, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, p. 77.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 84.

regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit, ulterior, actorii lor «fetiș». Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?” Redau, în continuare, cele mai elocvente răspunsuri:

„Îmi plac unii regizori mai mult decât alții, dar nu am simțit «din prima» asta. S-a dezvoltat în timpul lucrului. În schimb, au fost castinguri la care, datorită felului de a fi al regizorului, care era deosebit de pozitiv și deschis, m-am simțit foarte bine. Și nu doar eu, ci toți actorii participanți.” (Ofelia Popii)

„Când se întâmplă asta, te poți considera super-norocos. Astfel de momente te reîncarcă cu încredere în tine ca actor și încredere în ceea ce ești capabil să oferi. Da, cred că da, mi s-a întâmplat și au ieșit într-adevăr lucruri minunate din experiența respectivă, dar, în acel moment, nu m-am gândit exact în termenii ăștia (de actor «fetiș», de relație specială), am considerat-o ca pe o reușită și o provocare.” (Cristina Ragos)

„Nu am întâlnit o astfel de experiență în timpul unui casting. Cu toate acestea, mai cu seamă în teatrul de stat decât în cel independent, ți se întâmplă să ajungi într-o distribuție fără să treci printr-un casting. O astfel de întâlnire poate fi la fel de valoroasă. În momentul în care, de la primele repetiții, propunerile curg productiv din ambele părți, iar căutarea împreună cu regizorul e o bucurie, sentimentul este într-adevăr similar, pe undeva, cu un soi de îndrăgosteală. Continuarea firească este desigur aceea de a căuta să lucrezi din nou cu acel regizor, iar, din partea lui, de a gândi proiecte în funcție de tine.” (Raluca Mara)

„Nu. Senzația mea este că până acum regizorii cu care am lucrat m-au «descoperit» la lucru. Un presentiment al relației care va urma apare întotdeauna când întâlnești un om, fie că este el unul negativ sau unul pozitiv, dar adevărata descoperire cred că apare numai când încep să lucreze împreună. Cred că pentru mine așa a fost.” (Sorin Miron)

„Da, am avut, mi s-a întâmplat cu un regizor de film. La prima noastră întâlnire plutea un fel de înțelegere din priviri, asemănătoare cu cea de îndrăgostiți. (...). El mi-a explicat scena, eu am vizualizat-o și a doua zi, am jucat-o. A fost doar o scenă și o replică. După un an, când a avut loc vizionarea acelui film la noi în oraș, la cocteilul

de după vizionare, a venit la mine și m-a întrebat dacă mai știu o altă limbă străină pe lângă engleză, pentru că l-am inspirat pentru un personaj pe care ar vrea să-l joc chiar eu, în următorul lui film. «Mai știu și italiană», i-am spus. Acțiunea filmului se petrecea exact într-un studio de sound în Italia. Așa am jucat și în al doilea film. (...). După doi ani m-a întrebat dacă m-ar deranja să port perucă în următorul lui film. Deja știa ce vrea de la mine și știa că se poate baza pe mine. În acest al treilea film am ajuns să fac propuneri pentru personaj, iar el le-a integrat în film. Anul acesta m-a sunat pentru o altă propunere. Am văzut un interviu, pe care l-a dat într-un festival de film recent, în care a pomenit exact despre faptul că sunt actrița lui fetiș.” (Fatma Mohamed)

„Din păcate, nu am trăit această experiență. Uneori pleci de la casting convins că a fost acea *mare întâlnire*; recunosc, fără urmă de jenă, că încă mai visez la asta, dar constat mai apoi că a fost o formă naturală de politețe sau tactică pe care regizorul a folosit-o. După casting afli doar dacă ai luat proba, restul se subînțelege.” (Elena Ivanca)

„Da. Am lucrat foarte mult cu regizoarea Fana Cioban care acum e o regizoare de succes în Londra.” (Ondina Frate)

Observăm că actorii simt compatibilitatea cu un regizor în ușurința cu care lucrează împreună cu acesta, în climatul de lucru favorabil și nu se recunosc neapărat în postura de „actor-fetiș”, aceasta părând mai degrabă o sintagmă abstractă. În realitate, astfel de situații sunt rare și, asemenea dinamicii existente în eros, cum menționează mărturiile de mai sus, sunt întotdeauna greu explicabile și imprevizibile.

Intuiția joacă, se pare, unul dintre rolurile cele mai importante într-un casting. Atunci când deciziile sunt luate în afara câmpului conștiinței, operează, de fapt, sistemele din creier care înmagazinează experiența de viață anterioară și care generează opinii percepute ca fiind intuiții. Mai precis, spun studiile din neuroștiințe, *amigdala* și *insula*<sup>51</sup> oferă astfel de intuiții

<sup>51</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței* Cercetările lui Joseph LeDoux, profesor de neuroștiințe și psihologie la Universitatea din New York, explică felul în care nucleul amigdalian poate prelua controlul asupra a ceea ce facem, chiar în vreme ce neocortexul – creierul care gândește – se pregătește să ia o hotărâre.

*Insula*, este un mic organ aflat în spatele lobilor frontali ai creierului care ne pune în legătură atât cu organele interne (intestine, inimă, ficat, plămâni, organe genitale), cât și cu senzațiile pe care le avem despre felul în care ne simțim. Informațiile despre insulă sunt preluate din Arthur D. Craig, *Nature Reviews Neuroscience*, 10, nr.1, ianuarie 2009, p. 59–70.

înainte ca noi să le formulăm în cuvinte. Într-o mai mică sau mai mare măsură, orice regizor își ascultă intuiția, mai exact primește mesaje de la *insulă* și de la circuite neuronale venite dinspre instinct spre rațiune. Cu cât regizorul este mai abil în decodarea acestor mesaje, cu atât intuiția sa e mai eficientă. Studii recente au demonstrat faptul că „utilizarea sentimentelor pe post de informații este o *strategie remarcabilă a rațiunii*, mai degrabă decât o sursă de erori, așa cum ar putea argumenta persoanele excesiv de raționale. Subconștientul nostru deține informații cruciale pe care mintea conștientă nu le poate accesa în mod direct.”<sup>52</sup> Întrebați dacă în casting utilizează preponderent intuiția sau rațiunea, o parte din regizorii chestionați au răspuns:

„De cele mai multe ori este intuiție, coroborată cu o cât mai bună cunoaștere a cv-ului respectivului actor, relațiilor sale cu alți regizori și colegi actori etc. În plus, mai contează și ziua respectivă, dar și cât de curios te face omul acela să lucrezi cu el. Totodată, există actori care îți dau semnale că nu vor ei să lucreze cu tine și trebuie să fim atenți și la ele.” (Andrei Măjeri)

„O combinație din cele două. Am avut uneori și intuiții greșite, de care am scăpat, fiindcă au renunțat înșiși actorii respectivi. Dar sigur că te bazezi și pe niște considerente raționale, legate de capacitățile și disponibilitățile actorului – la nivelul la care le poți evalua; dar și pe un tip de intuiție sau de înclinație pentru o persoană sau alta. Însă eu, din ce în ce mai mult, încerc să îmi formez o echipă mai stabilă și să lucrez cu aceiași oameni.” (David Schwartz)

„Nu știu. Încerc să fiu cât mai rațional. Dar, în fond, asta e o meserie extrem de subiectivă.” (Ovidiu Caița)

„Cred că sunt complementare. Intuiția funcționează raportat la om, rațiunea te face să te gândești la resurse. Rațional vorbind, un actor poate fi minunat, dar, dacă nu e disponibil pentru repetiții, de exemplu, rațiunea îmi zice că, în loc să sacrific echipa, mai bine caut alt actor.” (Catinca Drăgănescu)

„Această artă înseamnă multă muncă susținută, aplicată și, mai apoi, dacă ai noroc, talent, putem vorbi și de intuiție, idei originale etc. Pregătirea unui spectacol este un lucru serios și laborios, nu pocnești din degete și ai viziunea, «intuiția». Așa că distribuția este cheia și succesul spectacolului, deci un lucru asupra căruia meditezi mult și iei hotărâri fundamentale pentru spectacol și pentru punerea în pagina a

---

<sup>52</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 233.



propunerii regizorale. Cu toată această muncă și ca o consecință a ei, totuși distribuirea trebuie să fie o îmbinare între inspirație și alegere conștientă a actorului cu cele mai mari șanse de reușită.” (Florentina Enache)

„E o alegere rațională tot timpul, presărată cu intuiție. Intuiția apare la nuanțe sau la cei buni în general. Adică e bun ca actor, dar intuiești că nu-i ok la lucru, sau e bun ca actor, dar intuiești că, de la ceea ce ai văzut, nu poate urca mai sus. Aici intervine intuiția ... dar tot o decizie rațională iei. Eu, cel puțin.” (Leta Popescu)

„E un mixaj între cele două, cu un raport mereu diferit, în funcție de situație. Grijă mea de bază este ca un ansamblu să funcționeze bine, dar să aibă și vârfuri strălucitoare, pe cât posibil.” (Radu Nica)

„Atâta timp cât datele fizice nu sunt cele decisive ( uneori, e pur și simplu nevoie de anumite fizionomii), contează mai degrabă acele lucruri care nu se văd, dar se pot întrevădea. E vorba, deci, mai degrabă de intuiție decât de alegeri raționale. Alegi rațional atunci când ai nevoie, de exemplu, de o față foarte înaltă, caz în care, rațional, o alegi pe cea mai înaltă (sau pe cealaltă, că nu e doar înaltă, e și masivă). Sau atunci când te interesează succesul comercial și alegi, rațional, un cap de afiș care vinde bilete garantat. Altminteri, e doar o chestiune de a-ți asuma niște riscuri, de a merge până la capăt cu niște oameni despre care nu poți avea niciodată certitudini. Deci, ceea ce funcționează e intuiția.” (Dragoș Moșoiu)

Atunci când indicația regizorului nu „se întâlnește” cu disponibilitatea actorului, regizorul trebuie să explice cu precizie fiecare îndrumare. George Banu propune o soluție, din păcate, greu de aplicat, care ar trebui să preceadă castingul: „E de dorit ca fiecare regizor, înainte de a alcătui o echipă sau o distribuție, să testeze impactul indicațiilor sale asupra actorilor pe care i-a ales.”<sup>53</sup>.

De obicei, în momentul în care își gândește distribuția, regizorul ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi interzice actorului accesul la anumite roluri. Actorii, observă George Banu, din cauza înaintării în vârstă, sunt cuprinși de panică, de teama că nu mai pot fi distribuiți în anumite roluri, devin prizonierii unei anumite imagini despre sine care nu le permite să treacă în următoarea etapă. Devin monolitici, neroditori, iar rolul regizorului este să-i scoată din acest impas. Regizorul poate ajuta un actor, de exem-

<sup>53</sup> George Banu, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, p. 165.

plu, să-și accepte îngrășarea, calviția, lipsa de mobilitate fizică sau orice altă schimbare cauzată de trecerea anilor, poate face ca schimbarea de imagine să devină, dintr-un obstacol, un atu. Am întrebat mai mulți actori dacă au renunțat vreodată să se prezinte la un casting, într-un anumit rol, din cauza vârstei personajului versus vârsta biologică a actorului. Iată o parte dintre răspunsurile primite:

„Vârsta îi permite sau îi limitează accesul actorului la anumite roluri. De asta, în State, e ilegal să întrebi la o audiere vârsta unui actor. În general, se discută despre *playing range*, de la – până la. Nu, la castingurile la care am fost chemată m-am dus. Am presupus că dacă am fost chemată, a existat un motiv suficient de bun pentru asta. Nu e treaba mea să evaluez dacă am vârsta potrivită sau nu pentru un rol. Adică da, desigur că pot să am păreri despre asta, dar, în final, nu folosesc la nimic... E vorba de ce energie reușesc să transmit în audiere, și energia aia trimite la o vârstă sau alta...Însă au fost castinguri la care nu am aplicat din cauza vârstei...și nu atât a vârstei fizice, cât a vârstei interioare, adică știam că nu am energia acelei vârste...” (Ana Paști)

„În principiu, regizorul sau/și directorul de casting se uită la niște poze înainte să mă invite la casting. Prin urmare, au o idee despre ce vârstă pot să joc, în ce parametri de vârstă mă încadrez. Iar în anunțurile pentru castinguri se specifică vârsta căutată și atunci știu ce anume au nevoie și dacă m-aș potrivi.” (Cristina Flutur)

„Dacă vârsta nu era specificată nicăieri, m-am dus la toate castingurile care m-au interesat. Viziunea regizorală diferă de multe ori de descrierea din text a personajului. Am 36 de ani și am jucat până acum mamă de adolescent, bunică, cucoană de peste 40, tânără studentă. În teatru, vârsta nu e un obstacol sau un criteriu fix. Dar în film este. Dacă un director de casting caută femei între 20 și 28, nu am să mă duc doar pentru că am eu senzația că arăt mai tânără.” (Raluca Iani)

„Trebuie să știi foarte bine în ce interval de vârstă te încadrezi. (ex.: eu mă pot încadra între 35 și 45 de ani). În Germania, acest lucru îl stabilești cu agentul și, apoi, poți să te prezinți la acele castinguri care impun acest interval de vârstă. Altfel, te pui singur într-o situație penibilă.” (Florin Vidamski)

„Nu, nu am renunțat, m-am dus cu încredere naivă, dar plăcută. *Never know*, multe se pot schimba sau nu, dar măcar ai încercat.” (Cristina Ragos)

„Nu am renunțat la casting, dar sunt sigur că multe roluri nu le-am luat din cauza vârstei (concluzie la care am ajuns văzând rezultatele finale). Pozele nu arată de cele mai multe ori vârsta actorului. Din această cauză, de multe ori este chemat și, cumva, descalificat la fața locului.” (Andrei Stehan)

„Vârsta nu e esențială ca limită în această meserie, deci nu ar trebui să fie o problemă! Pe o față de actor destul de deschisă și luminată, poți pune ce vârstă vrei, și-n sus și-n jos! (...). Dacă-mi las barbă, mă îmbătrânește cu 10 ani!” (Adrian Cucu)

„Dacă e un casting, te duci. Nu are relevanță ce crezi tu despre distribuție până nu înțelegi ce vrea regizorul. Poate îți cere compoziție de vârstă. Am văzut cazuri în care nici măcar sexul nu mai conta, bărbați jucând femei și invers. De ce m-ar împiedica vârsta?!” (Robert Pavicsits)

„Nu am fost în situația asta niciodată, dimpotrivă, am fost la un casting pentru un film, în care am și jucat până la urmă, în care trebuia să interpretez rolul unei femei de 40 și un pic de ani! A ajutat enorm machiajul și chiar a fost distractiv că am făcut cunoștință cu niște fete de acolo înainte să intru la machiaj, iar când am ieșit au vrut să facem din nou cunoștință! Le-am spus că făcuserăm cunoștință cu o oră înainte! Funny!:)” (Anca Hanu)

„Da, într-adevăr, mă dau mai mică la probe!:)” (Nicoleta Lefter)

„Păi, dacă se preciza că e nevoie de acea categorie de vârstă în care nu mă încadram, nu m-am prezentat.” (Ofelia Popii)

Interpretarea unui personaj care are o vârstă diferită de cea a actorului nu trebuie să-l transforme pe acesta în *actorul-cameleon* despre care regizorul Radu Penciulescu spunea, într-un interviu, că se află „la originea iubirii și urii” sale pentru teatru.<sup>54</sup> Opusul lui, actorul „ne-cameleon prin excelență”, nu face concesii, specifică regizorul, ca să fie pe placul personajului, ci aduce personajul spre el. În acest dialog, pe care regizorul român l-a avut cu George Banu în anul 2011, vorbește despre actorii pe care îi detestă, dar și despre actorii care îi plac, însoțind aceste calificări extreme cu explicații valoroase, mai ales pentru actorii care au de realizat roluri de compoziție:

<sup>54</sup> Accesat ultima dată pe data de 26 februarie 2017, la URL: [http://www.romlit.ro/radu\\_penciulescu\\_n\\_dialog\\_cu\\_george\\_banu\\_-\\_pentru\\_un\\_teatru\\_la\\_nlimea\\_omului\\_mr\\_turisiri\\_i\\_convingeri\\_?caut=penciulescu%20banu](http://www.romlit.ro/radu_penciulescu_n_dialog_cu_george_banu_-_pentru_un_teatru_la_nlimea_omului_mr_turisiri_i_convingeri_?caut=penciulescu%20banu)

<sup>Ti</sup>ul interviului: *Pentru un teatru la înălțimea omului – mărturisiri și convingeri.*

„Detest actorii labili, care, după douăzeci de ani devin ca un teren vi-ran, îmi plac actorii care își hrănesc rolul, și-l construiesc, nu formal, ci uman. Pentru mine teatrul n-a fost niciodată gratuit. E o artă baza-tă pe înfruntarea obstacolelor și această înfruntare îmbogățește. Îmi plac actorii în care încap multe roluri și nu-mi plac actorii care ser-vesc multe roluri. Actorii care aduc lumină, actorii care se preocupă să facă loc, pentru ca personajul să vină spre ei. Nestingherit, organic, natural. Să-mi lase mie lucrul rațional și ei să se ocupe de ceea ce se naște din sine, împreună cu mine”.<sup>55</sup>

## Concluzii

Mulți se strecoară în sala de repetiții sau, dacă nu reușesc, și-ar dori s-o facă, atrași fiind de actorul „vulnerabil”, de jocul permanent dintre acesta și personaj sau de relația lui cu regizorul și indicațiile sale. Apele tulburi sau strălucitoare în care intră actorul, secunda de inspirație, ori, dimpotrivă și deopotrivă, nervii, replicile poticnite, vocea alterată, eșecul, indecizia, toa-te sunt seducătoare pentru spectatorul inopinat. Castingul evocă atmosfera repetiției fiindcă e tot o căutare, un work-in-progress, care atrage interesul ca un magnet. Sala de casting este însă un spațiu care nu protejează actorul, în care indulgența regizorului nu este aceeași ca în repetiție, aici oboseala, tensiunea și limita de timp sunt altfel resimțite, pentru că miza evenimen-tului este alta.

În casting, cele două entități așezate față în față, în postura de observat și observator, alcătuiesc, așa cum afirmă George Banu, „imaginea unui uni-vers scindat”.<sup>56</sup>

Observarea, care este mai activă în cazul regizorului, vizează obținerea de informații, dar și a încrederii în adevărul lucrurilor ce ies la iveală atunci când puterea autocontrolului exercitat de actor, slăbește.

Dacă, în timpul reprezentației, spectatorul mai sensibil (cu un simț ener-getic sau analitic ascuțit) poate resimți, ca pe niște reziduuri, anumite carac-teristici ale persoanei private, fie ea a actorului sau a regizorului, în schimb, în timpul unui casting, același spectator ar obține informații mult mai clare despre cei doi care, aflați într-un proces de tatonare reciprocă, dezvăluie vulnerabilități primare, manipulări, seducții, destăinuiri sau dezamăgiri.

<sup>55</sup> *Idem.*

<sup>56</sup> George Banu, *Scena supravegheată. De la Shakespeare la Genet*, Editura Polirom, 2007, p. 24.



### III. *LIVADA DE VIȘINI* DE A.P. CEHOV, REGIA ALEXANDRU DABIJA. STUDIU DE CAZ

„Tu să nu dai cumva, unui tânăr  
Rol de bătrân, și copilului, rol de bărbat în putere,  
Ci-ntotdeauna-nsușiri, căpătate-ori firești, ale vârstei.  
Sau se petrece pe scenă un fapt, sau e spus când se-ntâmplă  
Sufletul este mișcat mai puțin de ce-i spune urechea  
Ca de aceea ce-i stă chiar sub ochi și ceea ce vede  
Însuși cel ce privește.”

Horațiu<sup>1</sup>

#### Introducere

În luna iunie 2015, regizorul Alexandru Dabija a coordonat un casting pentru spectacolul *Livada de vișini* de A.P. Cehov, pe care urma să-l monteze la Teatrul „Regina Maria” din Oradea. Ultima colaborare a regizorului cu teatrul din Oradea fusese în urmă cu 12 ani și, fiindcă mulți actori din vechea trupă plecaseră, organizarea castingului era necesară. Am solicitat acordul regizorului și conducerii teatrului de a participa la acest casting și de a documenta video evenimentul, în ideea de a putea realiza o analiză „la cald” a procesului și de a testa, totodată, ipotezele cercetării de față. Oportunitatea era deosebită, având în vedere statura profesională a regizorului precum și anvergura textului pentru care se organizau audițiile. Regizorul, actorii și conducerea teatrului au acceptat prezența camerelor de filmat pe parcursul derulării întregului casting. Filmarea integrală a unui casting pentru realizarea unui spectacol de teatru a reprezentat o oportunitate, un prilej de reflec-

<sup>1</sup> Horațiu, *Satire și Epistole*, trad. Constantin I. Niculescu, prefață de Mihai Nichita, note de Radu Albala, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, Biblioteca pentru toți, București, 1959.

tare sistematizată, de verificare a informațiilor, cunoștințelor și ipotezelor lansate în capitolele I și II ale acestei lucrări. La casting au participat 29 de actori care au intrat, într-o ordine aleatorie, în sala de casting. Au rezultat mai multe ore de material video, care surprind 18 actori și 11 actrițe din trupa permanentă a teatrului, interacționând cu un regizor a cărui atenție specială pentru actor este binecunoscută. Materialul documentar rezultat a fost studiat pe baza instrumentelor de analiză prezentate în capitolele anterioare, dar și în volumul *Prima impresie în casting*. De-a lungul audiției, am urmărit procesul de formare a *primei impresii*, limbajul non-verbal, *strategiile* defensive sau ofensive, *erorile* de atribuire sau de percepție, dar și evoluția dialogului dintre regizor și actori sau reacțiile acestora.

Trebuie menționat un amănunt deosebit, legat de condițiile de desfășurare a acestor audiții, diferite de cele obișnuite. În cazul de față, castingul a fost organizat în foaierul de la etajul I al teatrului, nu într-o sală de repetiție sau de spectacol. Plasarea evenimentului într-un spațiu larg, de trecere, în condiții oarecum improprii, neizolat față de posibilele bruiaje sonore sau de prezențele inopinate, i-a obligat, atât pe regizor cât și pe actori, să facă eforturi suplimentare pentru a-și concentra atenția la ceea ce se întâmpla, pentru activarea *atenției selective*, orientată într-o mai mare măsură spre celălalt, pentru o conștientizare corectă și eficientă a informației. Pe de altă parte, trebuie avut în vedere și faptul că un casting realizat în cadrul unei trupe permanente a unui teatru de repertoriu este diferit de cele organizate pe „piață” teatrelor independente sau de audițiile coordonate pentru un anumit proiect. La castingul pentru *Livada de vișini*, actorii au fost convocați printr-un anunț la avizierul teatrului. Anunțul cuprindea și lista propunerilor, pe rol/roluri, pentru fiecare.

Actorii unui teatru de repertoriu nu aleg un anumit rol pe care ar dori să îl joace decât în cazuri excepționale. De obicei, sunt distribuiți direct de regizori sau de către conducerea teatrului sau de către cele două instanțe, în acord. În unele cazuri, această practică se dovedește a fi un avantaj, actorii ajungând să-și dezvolte repertoriul expresiv, prin interpretarea unor roluri la care nu s-au gândit niciodată. Alteori însă ajung să interpreteze roluri pe care nu le doresc, cu care nu rezonază, ca gust estetic, urmarea fiind un grad moderat al investiției artistice, iar rezultatul, mediocru. Înaintea castingului pentru *Livada de vișini*, am purtat o discuție cu unul dintre actorii chemați la probe pentru personajul Trofimov. Acesta considera monologurile personajului plictisitoare, neinteresante, anoste, prăfuite. Nu își dorea rolul, își exprima speranța că va reuși să îl convingă pe regizor că ar fi mai potrivit pentru rolurile Lopahin sau Epihodov. Vorbea despre aceste personaje cu pasiune, cunoștea pasaje întregi din textul lor, avea, pentru

ele, soluții vestimentare și de comportament. Ironia situației a făcut ca rolul primit de acest actor să fie tocmai cel pe care nu și-l dorea, iar acest fapt e întrecut de constatarea paradoxală că interpretarea sa în rol nedorit a fost una excepțională, ceea ce poate constitui un argument în favoarea „privirii din afară” a regizorului. Cu toate acestea, tensiunea, emoția, nerăbdarea, precipitarea, presupuse de o atare situație-limită, nu s-au manifestat într-o manieră evidentă.

Audiția a fost filmată cu trei camere video plasate în unghiuri diferite: un aparat de filmat a urmărit prestația actorului, cea de-a doua pe regizor, iar a treia i-a avut permanent în cadru pe amândoi. Ulterior, vizionarea în mod repetat a materialului video, mi-a oferit avantajul de a observa în detaliu și a analiza riguros limbajul nonverbal și paraverbal al actorilor și al regizorului. Am reascultat dialogurile dintre regizor și actori, pentru a identifica eventualele modele (pattern-uri) în felul de a da indicații al regizorului, în funcție de viziunea acestuia asupra fiecărui personaj în parte. Am putut să observ diverse detalii pe care, cu siguranță, le-aș fi omis, dacă audiția nu ar fi fost filmată în această manieră, ținând cont de faptul că, în general, materialele care documentează alte castinguri au camera video fixată exclusiv pe actor. Pe de altă parte, și reacțiile fizice ale regizorului în casting, fie la nivel de limbaj corporal sau de fizionomie, furnizează informații importante. De pildă, revăzând materialul filmat am putut observa, în cazul lui Alexandru Dabija, cum „prezența” sa cuprinde cel puțin două ipostaze alternative: cea umană, plină de umor, cu un flux firesc al comunicării, și cea a profesionistului „în rol”, care lucrează cu semne pe care le reinvestește simbolic, comunicându-le fragmentar, sincopat. Alături de camera video fixă care l-a urmărit pe actor, cea de a doua cameră, care l-a avut permanent în focus pe regizor, mi-a oferit posibilitatea de a surprinde momentul în care se activează una dintre cele două ipostaze amintite. Se poate observa astfel ce anume din comportamentul, atitudinea, înfățișarea sau cuvintele actorului îl stimulează pe regizor atunci când, imediat după un dialog informal despre o întâmplare din copilăria actorului, acesta dă o indicație care îl determină pe actor să „intre” în rol. Mai mult decât atât, camera a surprins momentul în care regizorul și-a schimbat opțiunea privind un personaj pentru care o actriță s-a prezentat la casting, încă din primele minute ale întâlnirii. Actrița a apărut la audiție râzând, îmbrăcată într-o bluză albă, fără bretele, cu părul lung, lăsat liber. În fața acestei apariții, replica regizorului a fost: „Ți-am spus să pregătești Varia?! Păi tu ești Duniașa!” Și așa a și rămas.

Jurnalistul Loreta Popa, în interviul luat regizorului Alexandru Dabija, în februarie 2014, îl descrie pe acesta ca fiind un om direct, a cărui inteligen-



ță poate fi incomodă.<sup>2</sup> Marina Constantinescu, jurnalist și critic de teatru și film, îl prezintă pe Alexandru Dabija, în debutul interviului apărut în anul 2001, în *România Literară*, drept un regizor minuțios, un artist căruia îi place ordinea, un om direct, cu spirit critic, incomod, având o inteligență ascuțită, care are darul de a spune lucrurilor pe nume.<sup>3</sup> Perceput astfel și de către colaboratori sau apropiați, este de înțeles faptul că personalitatea sa influențează și maniera de selecție a unei echipe de actori. Direct interesat de tehnica actorului, regizorul Alexandru Dabija pare că face, totodată, și radiografia persoanei private, „civile”. În primele minute ale întâlnirii, prin întrebări puse pe un ton relaxat despre evenimente din viața profesională, dar și privată a actorului, regizorul Alexandru Dabija pare că urmărește să-și facă o imagine despre profilul psihologic/cultural al celui din fața sa, mai ales în cazul actorilor pe care îi întâlnește pentru prima dată.

În anul 2011, regizorul Alexandru Dabija declara: „Pentru mine, important este lucrul cu actorul. Pentru asta sunt cunoscut, pentru asta mi s-a dus buhul. Și atunci, foarte importantă este distribuția, foarte importantă pentru adecvarea actorului la rol. Și, după aceea, importantă este chimia aceea specială care se întâmplă între actor și regizor și care este, poate, cea mai spectaculoasă parte ascunsă a unui spectacol. Ceva din seducția asta reciprocă pe care noi o exersăm, zilnic, timp de o lună și jumătate-două, [îmi doresc] să treacă după aia în spectacol, între actor și public”<sup>4</sup>. Această seducție despre care vorbește regizorul, chimia specială dintre regizor și actor, este similară empatiei care, în teatru, spre deosebire de cea din viața de zi cu zi, este mai mult de natură cognitivă, decât afectivă. În unele cazuri, legătura dintre regizor și actorii săi se „specializează” într-atât, încât colaborarea este posibilă doar dacă întregul grup împărtășește aceeași viziune asupra teatrului. Ivan Vârâpaev, actor, regizor și autor dramatic rus, membru fondator

---

<sup>2</sup> „Este un om direct, a cărui inteligență îl recomandă ca incomod și posesor al unui dar aparte de a spune lucrurilor pe nume. Un om pe care viața l-a așezat în calea valurilor ei, iar bobul de credință din sufletul lui l-a făcut de nezdruccinat, de neatins. Actorii îl iubesc, tocmai pentru că teatrul, așa cum îl simte el, are menirea să sporească luciditatea, pentru că actorii știu că oamenii vin la teatru să-și gândească trăirile și să-și trăiască gândurile. Alexandru Dabija are acest har și-l oferă cu generozitate celor din jur.” <http://jurnalul.ro/calendar/astazi-e-ziua-ta-alexandru-dabija-661264.html>, Accesat ultima dată pe data de 12 mai 2017

<sup>3</sup> Revista „România Literară”, nr. 16/2001, Alexandru Dabija: „Pentru mine, Cehov este un însoțitor”, [http://www.romlit.ro/alexandru\\_dabija\\_pentru\\_mine\\_cehov\\_este\\_un\\_nsoitor](http://www.romlit.ro/alexandru_dabija_pentru_mine_cehov_este_un_nsoitor). Accesat ultima dată pe data de 12 martie 2017.

<sup>4</sup> Jurnal de Chișinău, 2011, articol apărut în ediția tipărită a revistei Capital Cultural, Nr. 2/2016. Accesat ultima dată pe data de 2 aprilie 2017, la URL: <http://capitalcultural.ro/alexandru-dabija-regizorul-nu-e-o-nascocire-divina/>.

al centrului Teatr.doc.,<sup>5</sup> vorbește, într-un interviu acordat tânărului teatrolog Ioana Mălău, despre actorii săi „care se află în mod esențial pe calea spirituală. (...). Teatrul este un drum spiritual”. Referindu-se la spectacolul *Grace and Grit*,<sup>6</sup> Ioana Mălău îl chestionează pe regizor în legătură cu metoda de lucru aleasă, actorii citind, pur și simplu, fragmente din carte în fața publicului. Regizorul răspunde: „În *Grație și forță* actorii nu citesc pur și simplu textul. Ei există într-o structură/construcție și într-un stil de actorie foarte complex. Ei rețin atenția privitorului prin intermediul unui contact energetic profund. Asta cere din partea lor, un simț al prezenței foarte puternic în acel moment. Iar acest lucru nu este la îndemâna tuturor, ci doar a celor care se implică cu toată seriozitatea în orice practică, precum yoga sau meditație”<sup>7</sup>. În consecință, chiar dacă spectacolul amintit are aparența unui teatru-lectură pentru public sau critici, regizorul este de părere că în spatele acestei aparențe se află o metodă bazată pe un suport argumentativ solid (nevoia de sacru), reprezentarea fiind menită să-i transmită privitorului „bunătate și lumină”. Pentru un astfel de demers teatral este nevoie de actori de o factură specială, iar relația dintre regizor și trupa sa se bazează, printre altele, pe seducție și pe empatie de tip cognitiv.

În mod obișnuit, fie că vorbim de teatre de repertoriu sau de companii particulare, regizorul este cel care propune un tip de teatru, prin intermediul căruia transmite un mesaj. Dacă montarea spectacolului are la bază un text, realizarea distribuției nu se va constitui, în principiu, în instrument teatral independent de cerințele scriiturii, iar proiectul regizoral se va subordona necesităților textului, dar și viitorului spectacol. Atunci când cade exclusiv în sarcina regizorului, alegerea actorilor reflectă maniera în care se vor desfășura apoi repetițiile, precum și tipul de atitudine al regizorului: exploratoare, autoritară sau combinația celor două. Regizorul care explorează își asumă, deseori, riscuri, iar capacitatea sa de adaptare este pusă la încercare. El va ajusta tehnicile de casting în funcție de actorii pe care îi întâlnește, de „cultura” trupei din interiorul căreia își alege distribuția sau de genul de spectacol pe care îl va monta. Regizorul autoritar își impune proiectele, are, de multe ori, un discurs persuasiv, de tip prelegere, iar actorii și-i alege printr-o metodă dovedit eficientă, pe care o perfecționează în timp. Calea de mijloc este reprezentată de regizorul care lansează provocări, ipoteze de lucru, face „oferte”, apoi așteaptă sugestii și preferă să rămână mai degrabă

<sup>5</sup> *Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est*, Colecția Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, editată de Iulia Popovici, Editura Cartier, București, 2014, p. 285.

<sup>6</sup> *Grație și forță*, spectacol realizat în anul 2013 în regia lui Ivan Vârâpaev, având la bază o dramatizare după romanul lui Ken Wilber.

<sup>7</sup> *Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est*, p. 286, 287.

tăcut, pentru a reacționa la ceea ce propune actorul. Acest tip de regizor își alege actorii după un sistem, dar improvizează atunci când situația o cere. Din această categorie, intuiesc, face parte și regizorul Alexandru Dabija.

Am încercat, în rândurile de mai sus, să surprind câteva dintre trăsăturile esențiale ale regizorului care urma să monteze *Livada de vișini*. Chiar dacă audiția organizată pentru spectacolul *Livada de vișini* de la teatrul din Oradea a reprezentat un proces unic, în desfășurarea lui am recunoscut multe elemente comune cu alte castinguri teatrale. Am remarcat importanța primei impresii în alegerea unui actor, am regăsit, în mod practic, jocul de roluri între *Observer* și *Observed*, mi s-a confirmat importanța temperamentului, a personalității și a caracterului, în interacțiunile dintre regizor și actori.

În continuare, voi analiza felul în care s-a desfășurat întâlnirea actorilor cu regizorul<sup>8</sup>. Menționez că, pentru a demersul analitic, am ales să iau în considerare, în mod suplimentar față de textul piesei, analiza personajelor din excelenta lucrare *Livada de vișini, teatrul nostru*, semnată de George Banu.<sup>9</sup> Această carte-reper, o lectură obligatorie pentru orice regizor care intenționează să se apropie de capodopera lui Cehov, conține un șir de analize și interpretări, extrem de pertinente și riguros documentate spectacologic, despre fiecare personaj, informații utile pentru construirea proiectului regizoral, indiferent de stilul sau maniera în care urmează să fie montat spectacolul.

Caracterizările personajelor au și rolul de a actualiza unele date/informații despre personaje, iar alegerea de a cita, preponderent, din lucrarea lui George Banu a fost făcută, de asemenea, pentru a conferi unitate analizei.

## Ranevskaia Liubov Andreevna

Despre Liubov Andreevna, personaj emblematic al dramaturgiei cehoviene, cunoscutul critic de teatru român George Banu scria:

„Lovită de moartea a două ființe, Liubov se refugiază în străinătate. Exil afectiv, însoțit – ne-o spune Ania – de o decădere progresivă. Exilul celor neintegrați urmează, adesea, această curbă descendentă, în care degradarea economică se conjugă cu eșecul psihic. (...) Liubov, după ce și-a pierdut vila de la Menton, eșuează într-un aparta-

<sup>8</sup> Analiza urmărește atât prestația sa în rol, cât și determinantele ființei sale „civile” în relația cu regizorul. Am luat în considerare, firește, doar actorii a căror prezență și prestație au fost relevante pentru cercetare.

<sup>9</sup> George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru*, Editura LiterNet.ro 2004, versiunea PDF.

ment înnegrit de fum, de la etajul cinci, unde se îngrămădesc oameni neintegrați în lumea pariziană. Rătăcită printre ei, Liubov cade pradă deznădejzii, dar îi e teamă să se întoarcă, deoarece pentru orice exilat a face cale întoarsă e un act de curaj. Iar ea este incapabilă să-l asume (...). Când se întoarce la moșie, e important ca ea să fie prezentată așa cum e, prinsă parcă în acest joc al victoriei false și al eșecului camuflat. Această ambiguitate scoate la iveală bipolaritatea identității sale prezente: fostă mare doamnă rebelă și actuală emigrantă, întoarsă din mansarda sa pariziană la moșia mitică.”<sup>10</sup>

„Nu v-ați schimbat ... sunteți aceeași dintotdeauna”. Astfel e întâmpinată de Lopahin. Despre înfățișarea lui Liubov, tot George Banu scrie: „conservarea fizică nu face decât să confirme inaptitudinea sa de a se transforma, de a integra trăirea și de a se supune imperativelor cotidianului.”<sup>11</sup>

Din trupa Teatrului *Regina Maria*, trei actrițe au fost solicitate să pregătească rolul, convocarea fiind făcută, probabil, după profilul fizic și vârstă.<sup>12</sup>

Ioana Dragoș Gajdo, prima dintre cele trei actrițe chemate pentru rolul *Liubov Andreevna*, a fost văzută în a doua jumătate a castingului. Actrița, care nu se afla la prima colaborare cu regizorul, a început dialogul anunțând rolul pentru care a venit: *Ranevskia*. Regizorul o întâmpină cu blândețe, apoi îi pune o întrebare neobișnuită, având în vedere că e doar începutul discuției: „N-ai obosit?” După o conversație scurtă, care dezvăluie faptul că cei doi se cunosc dinainte, Dabija îi cere să citească împreună din actul IV, *Ranevskia* în dialog cu Ania și Lopahin. Actrița propune o Liubov cochetă, ușor plictisită, sub-ton, lentă, obosită, dar cu accente pe cuvânt și pauze juste. Regizorul o urmărește atent, probabil sesizează o ambiguitate specială, un amestec între personaj și persoana actorului („Este în *emploi*?”). E prima întrebare care îmi vine în minte, în calitate de observator aflat în spatele

<sup>10</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>12</sup> În cazul în care propunerile inițiale pentru roluri sunt făcute pe baza fotografiilor, se întâmplă frecvent ca, în momentul în care are loc întâlnirea propriu-zisă cu actorii, regizorii să-și vadă contrazise așteptările. Fie personalitatea actorului, mai precis temperamentul și/sau caracterul său, fie energia sa vitală, fie pur și simplu vocea, nu se potrivesc, iar atunci regizorul se vede nevoit să-și reformuleze așteptările sau să găsească alte soluții, cum ar fi distribuirea actorului în alt personaj decât cel pentru care a fost chemat. O astfel de soluție a fost aleasă de Dabija când a dat rolul Charlottei unei actrițe convocată pentru personajul Varia. Alexandru Dabija este un regizor „destul de cuminte”, după cum singur se definește, atunci când trebuie să aleagă un actor pentru un rol. Acesta menționează faptul că, de obicei, opțiunile sale nu contrazic informațiile pe care textul și didascaliile piesei le precizează în legătură cu personajul.

camerei video). Omul-actor poate fi regăsit în personaj dacă nu renunță la felul propriu de a fi, dacă păstrează o legătură delicată între identitatea lui și cea împrumutată. În cazul de față, opțiunea actriței pentru o Ranevskia detașată, răsfățată și domoală a dus la obținerea rolului.

A doua opțiune a regizorului pentru Liubov Andreevna era Elvira Platon Râmbu, o actriță cu care a mai colaborat în urmă cu 12 ani, singura, din toată echipa prezentă în casting, motiv pentru care a fost primită cu efuziune. Comportamentul exterior al celor doi interlocutori (postură corporală, limbaj verbal și non-verbal), precum și modul de acumulare și descărcare a energiei din timpul dialogului introductiv au fost vizibil marcate de familiaritatea preexistentă. Regizorul este expansiv, actrița este calmă, ușor tristă, cochetează discret. Această notă particulară în care debutează întâlnirea celor doi îmi evocă una dintre erorile în formarea primei impresii, respectiv *eroarea indulgenței*, care se manifestă atunci când cel care evaluează devine îngăduitor, sub influența relației cu actorul și amintirilor stărnite de acesta. Actriței i se propun, deci, spre citire și interpretare, două secvențe de text ale Liubovei Andreevna, de factură energetică complet diferită (Actul I, scena Ranevskia-Gaev<sup>13</sup> și scena Ranevskia-Petea<sup>14</sup> de la începutul actului III). Cu toate că între cele două momente din piesă sunt diferențe majore de atmosferă, replicile sunt interpretate în aceeași manieră, trist, plat, diluat, moale. Urmărind limbajul nonverbal, se observă cum Alexandru Dabija își ascunde fața în spatele palmei. După ce o ascultă nemișcat, îi propune să citească Charlotta.

În primele minute ale întâlnirii, comportamentul regizorului, în etapa *percepției* celuilalt, s-a aflat în relație directă cu așteptările sale, apoi însă, pe parcursul întâlnirii, comportamentul său a suferit modificări determinate de interpretarea actriței. Deși, spre finalul întâlnirii, regizorul i-a cerut actriței să citească și două pasaje de text ale personajului Charlotta, mina lui a rămas închisă, opusă solitudinii arătată inițial.

<sup>13</sup> „LIUBOV ANDREEVNA (*privește pe fereastră în grădină*): O, zile nevinovate ale copilăriei mele! Dormeam în odaia asta. De aici priveam livada. Fericirea se trezea o dată cu mine, în fiecare dimineață și livada era ca și-acum... (...). Ce livadă minunată! Grămezi albe de flori, un cer albastru...”. Citatul de față, precum și următoarele din piesa *Livada de vișini* sunt preluate din volumul Anton Pavlovici Cehov, *Livada de vișini*, în românește de Moni Ghelerter și R. Teculescu, Editura Cartex 2000, București, 2005, p. 209.

<sup>14</sup> „LIUBOV ANDREEVNA: Eu însă, din păcate, cred că sînt mai prejos! (*Foarte neliniștită.*) Dar de ce nu se-ntoarce Leonid? Aș vrea numai să știu: s-a vîndut sau nu? (...). Și de ce m-aș mai ascunde și aș tăgădui, cînd e limpede că-l iubesc. Îl iubesc... îl iubesc... E ca o piatră care-mi stă legată de gît și mă trage la fund, dar vezi, eu iubesc piatra asta și nu pot fără ea. (*îi stringe mina lui Trofimov.*)”, *Idem*, p. 231–232.

În cazul celei de-a treia propuneri, actrița Lucia Rogoz, convocată și ea pentru rolul Liubov Andreevnei, regizorul a schimbat „încadrarea” de la primul contact. Actrița a fost solicitată să citească mai întâi din Varia, apoi monologul Charlottei de la începutul actului II<sup>15</sup>. Actrița își maschează emoțiile încercând să fie jucăușă. Utilizează mecanisme defensive firești în condiții de stres; deficitul de concentrare, control și atenție ajunge să se traducă, în fapt, prin lipsa de control a debitului verbal, printr-o alintare și un răspuns deficitar la indicațiile regizorale care intervin pe parcursul audiției. După cum adesea spun actorii despre castinguri, dacă întâlnirea începe „prost”, cel mai probabil se va termina cum a început.

## Gaev Leonid Andreevici

Întrebarea retorică pe care George Banu și-o pune: „Oare nu este Gaev dublul complementar al surorii sale?”<sup>16</sup>, m-a determinat să-l aleg pe Gaev Leonid Andreevici drept al doilea personaj supus analizei, după Liubov Andreevna. La casting s-au prezentat trei actori pentru acest rol.

Pe primul actor intrat, Emil Sauciuc, regizorul îl întâmpină cu întrebarea „Ce citiți?”<sup>17</sup>. Actorul răspunde: „Gaev”. Alura sa sugerează ceva din personajele Commediei dell’ Arte sau amintește de strămoșii clownului<sup>18</sup>, motiv pentru care regizorul îi iese în cale exclamând: „Signiore, pronto Signiore!”. Actorul pare preocupat doar de ceea ce va urma, de castingul propriu-zis, nu răspunde provocării ludice. Își aduce mai aproape de masă un scaun, consultă textul, e concentrat, atent ca regizorul să dea „startul”. I se cere să citească „discursul dulapului” din actul întâi. În calitate de observator, în această audiție, prima impresie formată, dacă ar fi să încadrez acest actor într-una din tipologiile temperamentale<sup>19</sup> ale lui Hippocrate, este că Sauciuc

<sup>15</sup> „CHARLOTTA: Pașaportul meu nu e în regulă de aceea nici nu știu câți ani am și mereu mi se pare că sînt încă tinăra (...). Am atîta nevoie să vorbesc cu cineva și n-am cu cine... Nu am pe nimeni...”. *Idem*, p. 213.

<sup>16</sup> George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru*, p. 47.

<sup>17</sup> Cu sensul: „Ce rol ați pregătit?”

<sup>18</sup> Strămoșii clownului sau „Dionysocolaces” (paraziții lui Dionysos), care erau rași în cap. Aceștia apăreau ca personaje secundare în farse, parodiind acțiunile personajelor mai serioase. Acțiunile scenice ale lui Gaev indicate de Cehov în didascalii (jocul de biliard, suptul bomboanelor etc.) se poziționează în contrast cu seriozitatea celorlalte personaje, justificând astfel această comparație.

<sup>19</sup> A se vedea capitolul II din volumul *Prima impresie în castingul teatral*, respectiv „Determinări psiho-sociologice ale omului din actor/regizor”, subcapitolul „Tipurile psiho-biologice și psihologice, Tipologia lui Hippocrate”.

s-a instalat în spațiul de casting ca un *melancolic*: tonus ușor scăzut, interiorizat, conștiincios, meticulos, retras.

„Printre lacrimi” scrie Cehov, în didascalii, pentru a sugera starea personajului Gaev la celebrul discurs adresat dulapului.<sup>20</sup> Această indicație, subliniată și de către Dabija, determină, presupun, cheia de interpretare pe care regizorul o cere actorului: un Gaev patetic, un Gaev clovnesc. Comicul clovnului decurge adesea din desfășurarea unor acțiuni fizice ample, asociate cu glumele absurde și diversele bufonerii. Iar regizorul exact asta cere interpretului, „să se prostească fără măsură”<sup>21</sup>, să exagereze. Regizorul a adus în discuție indicația „printre lacrimi” nu pentru că personajul Gaev ar trebui să plângă, ci, presupun, pentru ca actorul să redea starea pe care o are un miop care privește lumea fără ochelari. Realitatea lui Gaev e afectată de efectul de înțețoșare pe care-l generează sentimentalismul său, e deformată. Fratele Liubei e un „miop idealist”, cu discurs inutil și gonflat, lipsit de pragmatism. Alexandru Dabija îi explică actorului Emil Sauciu că personajul Gaev are un vis continuu despre soluții care să rezolve problemele familiei, însă soluțiile lui nu duc la nici o concluzie pentru că nu poate să facă asta, nu poate să descâlcească, să clarifice și să finalizeze nimic. În urma indicațiilor primite și trecute prin filtrul personal, actorul trece la treabă, dar, din păcate, interpretarea sa deviază personajul în parodie, care, în loc să devină clovn, devine măscărici. Din acest moment, indicația regizorului nu „s-a mai întâlnit” cu intuiția și disponibilitatea actorului. Uneori, precum în cazul de față, regizorul e nevoit să explice cu precizie fiecare indicație și astfel, prea-multele cuvinte care intervin în interacțiune duc, mai mult ca sigur, la căutarea unui alt actor pentru acel rol.

Contribuția actorului în casting, repetiții sau spectacol se manifestă prin capacitatea acestuia de a produce impresii, fie în mod rațional și controlat (furnizând idei sau expresii de al căror efect e conștient), fie prin informații nesupravegheate de rațiune. În cazul de față, actorul a primit indicații care l-au surprins în raport cu felul în care el „vedea” personajul sau felul în care îl pregătise. Capacitatea acestuia de a fi expresiv (rațional sau inconștient) e alterată, unidirecționată, iar acesta ajunge în impas: se blochează, nu poate scoate personajul din șablonul pe care singur i l-a stabilit. Concret, Dabija vrea un Gaev-bufon. Îi cere actorului să interpreteze discursul dulapului în

<sup>20</sup> „GAEV: Dulap scump și stimat! Salut existența ta, care de o sută de ani e destinată idealului luminos al binelui și dreptății! Chemarea ta tăcută pentru o muncă rodnică n-a slăbit de-a lungul unui veac întreg, susținând (*printre lacrimi*) în familia noastră, din tată în fiu, curajul și credința generațiilor într-un viitor mai bun, crescându-ne în spiritul idealurilor de bine și ale conștiinței sociale.” Anton Pavlovici Cehov, *Livada de vișini*, p. 207.

<sup>21</sup> Expresie utilizată de către regizor.



variante milogului, „gros”, „cu lacrimi”. Actorul pare „cimentat” într-o opțiune pripită, nu își mobilizează capacitatea de metamorfoză în direcția cerută de regizor. Dabija îl încurajează: „Mai clown! Fără măsură să se prostească, chiar dacă replica nu duce acolo, e intenția mea personală, regizorală!” Pe parcursul întâlnirii celor doi, și limbajul non-verbal al lui Dabija se modifică: dacă la începutul stă mai mult în picioare, e activ, angajat, ulterior ascultă fără să privească, probabil pentru că vrea doar să audă vocea actorului. Își rulează țigări. Nu mai intervine cu multe indicații. În final, e aproape imobil.

Pe Richard Balint, următorul actor care intră în casting, regizorul îl cunoaște bine. Modul în care a debutat întâlnirea dintre cei doi mi-a amintit de una dintre cele mai posibile erori de percepție, des întâlnită în castinguri sau interviuri. Este vorba despre *efectul de halou*<sup>22</sup>, pe care doi psihologi americani de la Universitatea din Michigan l-au evidențiat în cadrul unui experiment și pe care apoi l-au descris într-un articol apărut în anul 1977, în revista *Journal of Personality and Social Psychology*<sup>23</sup>. În cazul castingului nostru, trebuie precizat că regizorul știa dinainte faptul că actorul din fața sa joacă roluri principale în multe spectacole, că este talentat și disciplinat. Aceste informații au influențat apriori percepția regizorului, indiferent de prestația din casting a actorului. Având în vedere că piesa *Livada de vișini* are cel puțin patru personaje masculine accesibile ca vârstă acestui actor, e de presupus că regizorul știa dinainte, că îl va distribui oricum într-unul din ele<sup>24</sup>. Întrebat ce rol preferă din *Livada de vișini*, Richard Balint ridică din umeri. Completarea ironică a regizorului vine prompt: „... pentru că tu joci orice!”

Apoi regizorul întreabă: „Ce ți-am zis să pregătești?” „Lopahin”, răspunde actorul. În timpul asta Dabija îl privește, îi aude vocea. Apoi îi pune, brusc, o altă întrebare „Vrei să zici din altceva? Zi din altceva...”, poate pentru că vrea să verifice dacă intuiția<sup>25</sup> sa se întâlnește cu cea a actorului. „Ai mai jucat Cehov?” e următoarea întrebare a regizorului. „Am jucat chiar Lopahin. La licență!”, răspunde actorul. Dabija se concentrează, trece cel

<sup>22</sup> A se vedea capitolul III din volumul *Prima impresie în castingul teatral*, respectiv „Formarea primei impresii în cadrul castingului teatral, subcapitolul Atribuire în procesul de casting”, paragraful „Erori ale procesului de atribuire”.

<sup>23</sup> *Journal of Personality and Social Psychology* 1977, Vol. 35, No. 4, *The Halo Effect: Evidence for Unconscious Alteration of Judgments*, Richard E. Nisbett and Timothy DeCamp, Wilson University of Michigan, p. 250–256.

<sup>24</sup> Un alt motiv este faptul că, în teatrele particulare, atunci când se organizează casting pentru un spectacol coordonat de un regizor bine cotelat, concurența este acerbă. În teatrele de repertoriu, baza de selecție este mai redusă.

<sup>25</sup> A se vedea capitolul II, respectiv „Castingul ca dramaturgie a relației „față în față”, subcapitolul Relația dintre regizor și actor în casting”.



puțin un minut până să vorbească din nou. După această pauză, îl roagă să înceapă cu Lopahin, actul I, prima scenă. Actorul citește acum, probabil, sub influența amintirilor despre personajul jucat cu ani în urmă: un Lopahin cu voce tunătoare, permanent ironic, previzibil. Regizorul îl urmărește cu atenție, simte, știe că are în față un actor bun care trebuie să primească un rol pe măsură. Cooptarea lui în echipă ar fi, evident, o decizie bună pentru spectacol. Poate pentru că a mai jucat rolul în facultate, poate pentru că datele actricești ale lui Balint prefigurează un Lopahin prea puternic, poate pentru că a ales deja pe altcineva pentru acest rol sau poate pentru că are un alt personaj al piesei „descoperit”, regizorul preferă să nu îi dea indicații și, la scurt timp după ce actorul începe să citească, deja răsfoiește paginile textului, caută ceva, găsește, decide, așteaptă finalul momentului și, fără să intervină, fără să ofere feedback, îi cere: «Hai să ne uităm pe Gaev puțin. De la: „Mă tot gândesc”<sup>26</sup>...» când începe Gaev să mediteze la soluțiile lui fantastice.»

Richard Balint începe să citească din Gaev. De la prima replică, interpretarea sa intră în nota de tristețe comică pe care regizorul o ceruse actorului de dinainte. Dabija nu îl întrerupe. Se citește pe el o concentrare uriașă, închide ochii, apoi îl scrutează atent; face grimase, pare că se decide și se răzgândește de mai multe ori pe minut, vorbește singur (sau interpretează, la rândul lui, personajul?!) etc. Calitatea atenției regizorului e mult diferită acum în comparație cu momentul în care actorul citea din Lopahin. Regizorul începe să îi vorbească actorului despre personaj, despre problematica lui; atmosfera seamănă acum cu cea dintr-o repetiție. Dabija se adaptează inteligenței emoționale, atenției și receptivității actorului atunci când descoperă afinități pe plan uman sau profesional cu acesta. Indicațiile lui nu se mai rezumă la sugestii legate de stare, voce, senzații, ci urmăresc să descrie personajul conceptual și situațional. Regizorul îl „împinge” spre personaj pe Richard Balint, vorbindu-i, de exemplu, despre visul continuu al lui Gaev de a găsi soluții pentru rezolvarea problemelor familiei sale. „Acesta (Gaev) nu ajunge la nici o concluzie pentru că nu poate să facă asta”, spune regizorul. Gaev nu e fanfaron, ci ezitant, are vise autentice, chiar dacă sunt, ce-i drept, utopice. „După Cehov mă iau când zice că începe să plângă. El plânge acolo, nu recită la tribună. Încerc să scăpăm de ideea de Cațavencu”, completează Dabija. Reia, astfel, indicația dată actorului Emil Sauciuc, însă, de data asta, Gaev nu trebuie să fie clown, ci trebuie să vorbească despre suferința sa reală.

<sup>26</sup> „Mă gândesc la toată vremea, îmi frământ creierul, găsesc multe căi, foarte multe chiar; de fapt însă, nici una. Ar fi bine dacă am moșteni pe cineva (...). Culcați-vă și voi. Iau bandă de două ori și apoi la mijloc. Merg la sigur. (Pleacă; după el Firs iese cu pași mărunți.)” Anton Pavlovici Cehov, *Livada de vișini* p. 212–213.

Ca în repetiții, Dabija acordă libertate actorului, de fapt se sprijină pe ajutorul primit de la acesta. Nu „îl pune cu mâna”, cum se spune în jargonul actorilor, crede că e mai fertilă contribuția actorului pentru rezultatul care poate să apară. Balint îl întreabă dacă personajul trebuie să plângă pe tot parcursul discursului sau doar spre sfârșit. Răspunsul lui Dabija, „Habar nu am...”, nu blochează actorul, ci îl determină să hotărască și singur, să participe la construirea momentelor. Dabija este un regizor care explorează, care caută continuu răspunsuri și soluții în sine însuși, dar mai ales în celălalt. Pe parcursul castingului am observat că, deseori, s-a apropiat de actor, i-a șoptit indicația, transferând dialogul într-un registru intim, privat.

Cu siguranță că regizorul, înainte de casting, avea proiectat în minte spectacolul într-o oarecare formă. Poate că acest spectacol semăna cu un vis sau poate era un colaj al celor mai bune montări ale *Livezii*, ori poate că distribuția din mintea regizorului era perfectă.

Audiția, însă, este momentul când această viziune din mintea regizorului se întâlnește pentru prima dată cu realitatea, iar personajele imaginate pe baza textului devin posibilități reale, concrete. Acum scopul regizorului este să culeagă cât mai multe informații despre fiecare actor în parte, pe care apoi le va selecta și interpreta pentru a-și alege echipa cea mai bună. Actorul, pe de altă parte, trebuie să se implice total, întâlnirea în casting este, de obicei, scurtă (8–12 minute), însă intensă și imprevizibilă. Chiar dacă te-ai pregătit, ca actor, pentru rolul care ți s-a propus, este posibil să ți se ceară să interpretezi alte roluri pe care nu le-ai studiat. Castingul nu este un examen, nu poți spune, la final, că pierderea rolului a fost cauzată de întrebări dintr-o materie care nu ți-a fost „predată”.

Prin intermediul chestionarului conceput ca instrument suplimentar de cercetare, am consultat mai mulți actori, cu scopul de a înțelege mai bine cum acționează/reacționează, simt sau gândesc aceștia într-un casting. La întrebarea: „Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie de graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?”, patru actori au răspuns astfel:

„De fiecare dată încerc să mă concentrez pe tema propusă de regizor și să mă gândesc cât mai puțin la ce simt legat de situația de casting. Funcționează într-o măsură mică, dar suficientă cât să nu fiu blocată.” (Ofelia Popii).

„Încrederea pe care ți-o inspiră regizorul și ideea că nu ai nimic de pierdut este o șansă, de fapt.” (Petronela Grigorescu)

„Dacă ai fost antrenat pentru un casting și ți-au fost clarificate punctele tale forte, pentru a te vinde cât mai bine, atunci apare stăpânirea de sine, ești relaxat și crezi în ceea ce faci. Așa îi poți convinge pe ceilalți, dezvăluindu-le calitățile tale actoricești, nu blocajele și inhibițiile.” (Florin Vidamski)

„Cel mai confortabil te simți când ești recomandat de cineva care știi că girează într-un fel pentru tine, dacă ai mai întâlnit regizorul în situații similare sau alte conjuncturi. Am observat că mă ajută energia pe care mi-o transmite regizorul sau directorul de casting. Foarte important pentru mine este să nu știu foarte multe detalii, (de exemplu, câți au mai dat probă pe același rol sau cine). E greu să depășești blocajele emoționale și teama, dar dacă ți se dă răgazul să citești textul de mai multe ori, te poți reorganiza.” (Elena Ivanca)

Unul dintre actorii teatrului din Oradea cu toate că, în final, nu s-a potrivit cu intențiile regizorale pe niciun rol, a interpretat totuși trei dintre ele la fel de riguros și nuanțat. Șerban Borda a citit atât din Trofimov, cât și din Gaev și Epihodov. Amintesc faptul că audiția s-a desfășurat într-un fel de hol de la etajul unu al teatrului, spațiu care permitea tuturor să asiste la întâlnirea regizorului cu fiecare în parte, deci să beneficieze, dacă aveau răbdare, de indicațiile primite de către colegi pentru a se adapta apoi, mai ușor, cerințelor regizorale. Șerban Borda, însă, venise în grabă de la o repetiție. Adaptarea actorului a fost rapidă, iar primul schimb de cuvinte a arătat că cei doi se cunosc. Primul personaj, cel pentru care a fost chemat, a fost Trofimov, apoi acesta a citit din Epihodov, iar, la final, Dabija a solicitat și „monologul dulapului”. Actorul cunoștea bine piesa și relația dintre personaje, citea cu inteligență, avea o evidentă bucurie de a explora și era total imersat în universul personajului. Aptitudinile interpretului erau evidente. Este știut faptul că *aptitudinile* nu generează automat competențe și valori, sunt doar instrumente pe care le utilizăm atunci când acționăm, deci au rol funcțional. Amintesc acest lucru pentru a sublinia importanța background-ului cultural, aptitudinile fiind parțial înăscute, parțial dobândite, existența lor fiind pusă în directă legătură cu rezultatele calitative, eficiente și utile. Ușurința cu care un actor joacă, obținerea unor rezultate care să fie remarcate, rapiditatea de înțelegere și execuție a unei indicații sunt, de cele mai multe ori, în relație directă cu pregătirea (studii, lecturi etc.).

Regizorul a intuit sau cunoștea pregătirea acestui actor, fapt pentru care nu a fost nevoit să lămurească relația dintre personajele piesei, nici să motiveze acțiunile acestora, ceea ce, în întâlnirea cu alți actori, reprezenta punctul de început al dialogului. Astfel s-a câștigat timp, iar maniera de lucru

și calitatea căutării expresiilor potrivite au fost net superioare. Se confirmă astfel că actorii, aparținând fie tipului mai spontan, fie celui mai elaborat, caută în mod diferit soluții pentru a atinge rezultatele dorite<sup>27</sup>. În capitolul al II-lea sunt prezentate detaliat informații despre actorii raționali, a căror direcționare neuronală de-*sus-în-jos* activează, în primul rând, atenția spontană, voința și alegerea intenționată, spre deosebire de actorii mai spontani, la care se intensifică, prioritar, atenția reflexivă, obișnuința din rutină și impulsul. Pe parcursul întregii întâlniri, actorul Șerban Borda, aparținând mai degrabă primei categorii, a fost constant receptiv, atent și concentrat.

Poate că un regizor mai tânăr și lipsit de experiență, confruntat în audiere cu un actor abil și inteligent, ar fi tentat să-i atribuie acestuia unul dintre cele trei roluri pentru care l-a testat. Însă pentru un regizor experimentat și particular precum Alexandru Dabija, intuiția prevalează în selecția actorilor. Șerban Borda a mai colaborat cu Alexandru Dabija. Expectanțele regizorului în privința acestui actor erau deja formulate înainte de momentul castingului. Șansele actorului de a fi distribuit într-un rol ar fi crescut dacă stilul de joc al actorului sau alte informații/acțiuni/reacții ale acestuia s-ar fi îndepărtat mult (surprinzător) de așteptările regizorului la începutul castingului, de „portretul” pe care regizorul îl știa deja. Am observat că la, finalul întâlnirii, regizorul s-a ridicat și i-a strâns mâna actorului. Deși Dabija testase potrivirea lui pentru trei personaje, iar prestația actorului a fost apreciată, actorul, după cum am mai menționat, nu a obținut nici unul dintre roluri.

În chestionarul despre procesul de casting, întrebată despre motivele care pot sta la baza pierderii unui rol, actrița Anca Hanu a dat un răspuns semnificativ: „În teatru, de cele mai multe ori are loc o întâlnire, uneori cu toată echipa, alteori cu fiecare actor în parte. Eu cred că, dacă nu ai primit un rol pentru care ai dat o probă, înseamnă că nu te-ai potrivit cu ceea ce căuta regizorul și trebuie să înveți să te obișnuiești cu ideea că nu te poți potrivi întotdeauna. Poate fi dezamăgitor, dar se educă și asta.”

În casting, uneori, actorul nu primește rolul nu pentru că nu ar fi făcut tot ce trebuia, ci pentru că nu s-a potrivit, sumar spus, cu viziunea regizorului. Sentimentul de insecuritate pe care actorul îl are înainte de un casting este justificat atât timp cât talentul și antrenamentul pot să nu reprezinte criterii definitorii pentru selecție. Pe de altă parte, însă, cei care obțin roluri, deși pot să nu fie, „matematic” vorbind, cei mai buni dintre cei care se prezintă, au totuși calități necuantificabile fără de care acea viziune regizorală nu ar putea fi pusă în practică.

<sup>27</sup> De văzut capitolul IV din volumul *Prima impresie în castingul teatral*, respectiv „Castingul ca dramaturgie a relației „față în față”, subcapitolul „Două tipuri de actori.”

## Lopahin Ermolai Alexeevici

Șase dintre actorii trupei din Oradea au fost chemați pentru Lopahin. Pentru a reaminti câteva caracteristici ale acestui proeminent personaj cehovian, fac apel la un alt citat din George Banu: „Lopahin are o identitate nesigură ... încercările sale de a stârni râsul eşuează ca tot atâtea acte ratate, planul său de a-i întâmpina pe stăpâni nu izbutește nici el, și până și livada o cumpără aproape fără voia lui. El se arată pretutindeni ferm și decis, în afara momentelor când se găsește în preajma stăpânilor, deoarece aici el apare mereu în decalaj față de ceilalți: trecutul îl împovărează, căci dezrobirea nu s-a săvârșit încă pe de-a-ntregul. La toate acestea se adaugă și stângăcia celui care tânjește, fără succes, să fie seducător.”<sup>28</sup> Probabil că dintre toate rolurile din *Livada de vișini*, Lopahin reprezintă una dintre cele mai mari provocări regizorale. Contrastele puternice care definesc personajul, precum și istoria marilor interpretări cu acest rol<sup>29</sup>, creează necesitatea găsirii unui actor deosebit, capabil să redea conflictul și tensiunile interioare de excepție ale personajului.

Actorul Ciprian Ciuciu a intrat în spațiul de casting cu timiditate. Pentru că regizorul nu i-a sesizat prezența din primul moment, actorul a început prin a „cerceta” spațiul ca și cum l-ar fi văzut pentru prima dată, deși este actor al teatrului din Oradea de câțiva ani. Zâmbește de fiecare dată când crede că regizorul l-a observat. În timp ce, în spatele cortinei, înainte de a intra în scenă, actorul este singur și își cunoaște rolul, în sala de casting nu este nici singur și nici nu știe ce va urma. Omul din spatele actorului, cu emoțiile sale firești, așteaptă un semnal să înceapă momentul pregătit sau să facă o improvizație. Însă prima întrebare pe care Dabija o adresează actorului pare o continuare a unui dialog anterior, care însă nu a existat niciodată: „Ce ziceam?”. Actorul înțelege sensul întrebării „Ce rol am pregătit?” și răspunde: „Lopahin”. Apoi regizorul observă un text inscripționat vizibil pe tricoul actorului, pretext potrivit pentru a schimba câteva replici menite să „dezmoștească” atmosfera.

Primul monolog citit de către Ciprian Ciuciu din Lopahin este cel pe tema cumpărării livezii, din actul III<sup>30</sup>. Actorul, care citește corect, cu

<sup>28</sup> George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru*, p. 42.

<sup>29</sup> Câțiva interpreți iluștri ai rolului Lopahin: Vladimir Vișoțki (regia Anatoli Efros), Franco Graziosi (regia Giorgio Strehler), Danila Kozlovsky (regia Lev Dodin), Niels Arestrup (regia Peter Brook), Ion Fiscuteanu (regia Gyorgy Harag).

<sup>30</sup> „LOPAHIN: Eu am cumpărat-o! Stați, domnilor, vă rog, că mi se-ntunecă mintea! Nu pot să vorbesc! (*Ride.*) Când am ajuns la licitație, Deriganov era acolo (...). Vom construi vile, și nepoții și strănepoții noștri vor apuca aici o viață nouă... Să cînte muzica!” A.P. Cehov, *Livada de vișini*, p. 238.

accente bine puse, este urmărit cu atenție, dar nu este întrerupt, nu primește nici o indicație, nici un feedback. Camera video fixată pe regizor urmărește câteva minute un detaliu: mâna regizorului frământându-și degetele. După o tăcere lungă, regizorul exclamă: „Astea eroice ne ies. Tuturor!”. Apoi îi cere actorului să citească din prima scenă a actului I, dialogul Lopahin-Duniașa. Nici acum nu îl întrerupe pe actor, însă îi propune, ulterior, reluarea lecturii textului printr-un exercițiu care transformă monologul în dialog, regizorul scurt-circuitând monologul cu întrebări venind aparent din partea Duniașei. Actorul nu intră imediat în joc, însă Dabija insistă, încurajat de disponibilitatea acestuia. Când se reia, pentru a treia oară, textul, regizorul lucrează deja cu actorul ca într-o repetiție, indicațiile sunt fertile, iar pe actor îl poți observa cum iese la lumina înțelegerii ca dintr-o ceață. Acum propunerile regizorului se diversifică: să-și taie replica cum simte, să pună propria punctuație în slujba intenției, să ofere diverse sugestii de situație pentru personajul său. Când actorul nu se mai concentrează la context (casting), ci la situația propusă, o replică secundară, mormăită (în cazul de față a fost replica lui Lopahin „n-am înțeles nimic”), provoacă în regizor bucurie. Și actorul se relaxează corporal, e destins, e abandonat sarcinii primite, a lăsat textul pe jos semn că își ia problemele personajului în atenție. Dialogul celor doi e real și e despre teatru.

Dintre cele șase variante de Lopahin posibile, una a fost reprezentată de un actor robust cu voce tunătoare și cu palmele ca niște lopeți. Pentru această opțiune, regizorul a fost, *da capo al fine*, asemeni un „un ghișeu închis”. În calitate de observator exterior al întregului proces de casting, am putut remarca faptul că, în cazul actorilor pe care regizorul nu-i cunoștea de dinainte, prima impresie (favorabilă sau nu) se instalează foarte repede și că, în general, era nevoie de un efort substanțial, de ambele părți pentru a mai schimba ceva ulterior. Legile psihologiei spun că, odată imaginea formată, apare tendința ca informațiile ulterioare despre o persoană să fie astfel prelucrate, încât să întărească impresia deja conturată. Dacă actorul (clasificat și evaluat succint, de obicei, în primele 10 secunde, în funcție de interesele, scopurile și nevoile regizorului), nu stârnește interesul printr-un element surprinzător, procesul de formare a impresiei va fi întrerupt și evaluarea actorului va fi făcută după *categoriile de apartenență*<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Majoritatea regizorilor clasifică actorii după criterii personale, în directă legătură cu experiența lor profesională. De exemplu, Michael Chekhov, actor, regizor și scriitor vorbește despre patru calități pe care un actor trebuie să le dezvolte și să le asimileze lăuntric: Îndemânarea, Forma, Frumosul, Unitatea. <https://www.scribd.com/doc/2414616/MICHAEL-CEHOV-exercises-for-actors#> accesat în data de 21 februarie 2017.

Totuși lucrurile au stat diferit la prima întâlnire dintre Alexandru Dabija și un tânăr actor, George Dometi, căruia regizorul îi ceruse să pregătească, pe lângă Trofimov (în emploi), și Lopahin. Părea că înfățișarea actorului, mic de înălțime, cu ochelari, cu aer auster, poate oferi acea notă de bizare-rie, potrivită personajului-cheie al piesei, Lopahin, așa cum și l-a imaginat Dabija<sup>32</sup>. Pentru început, cei doi citesc începutul piesei, cu regizorul în rolul Duniașei. Actorul nu are date cu care să redea siguranța personajului, vocea îi sună spart, pauzele din interiorul replicilor sunt ignorate, cuvintele curg năvalnic, probabil în încercarea de a masca emoția, interpretarea are o ironie evidentă. Regizorul îl corectează, îl încurajează, ajută actorul cu informații din piesă, îi vorbește despre siguranța personajului, despre faptul că țărană, mitocănia lui Lopahin provine din faptul că „nu are nici o îndoială”. Următorul monolog care îl interesează pe regizor (anunțul despre cumpărarea livezii) este citit de către actor cu vocea îngroșată, cu evidente schimbări la nivelul limbajului nonverbal: deschide brațele și picioarele, se lasă pe spate, încearcă să compenseze în plan fizic, își lărgeste postura pentru a părea mai mare, pentru a marca statutul personajului, însă rezultatul se apropie mai degrabă de caricatura lui Lopahin. Regizorul îl urmărește, pare că stă la pândă. Intuiția îi spune că are în față un actor cu abilități suficiente pentru a descifra un personaj, însă expresivitatea verbală, dar mai ales non-verbală (prea puțin controlabilă), nu se potrivesc pentru Lopahin. Brusc, Dabija renunță și îi cere să citească monologul lui Trofimov<sup>33</sup> din actul III, care i se potrivește-mănușă actorului. Ghidat spre un Trofimov cu discurs sensibil, nu pățimaș (așa cum poate să pară textul la o lectură pripită), actorul are de câștigat. Regizorul completează apoi portretul personajului, indicând actorului adăugarea unui ton glumeț, cu ajutorul unui truc ingenios. Îi cere actorului să citească și din personajul Piscik, apoi să reia lectura rolului Trofimov, păstrând atmosfera obținută. Actorul îl interpretează acum pe „veșnicul student”, cu blândețe și umor, putând trece, cu ușurință, de la un ton autoritar la unul mai molcom, iar textul, greoi altminteri, a câștigat fluiditate.

Chemat pentru rolul lui Lopahin, un alt actor, Pavel Sirghi, susține o probă care durează mai puțin de 4 minute, timp în care regizorul gravitea-

<sup>32</sup> După cum scria și George Banu: „Impactul [lui Lopahin] depinde și de straniețate acto-  
rului. Straniețate, în măsura în care personajul nu apare doar ca un burghez rapace – ver-  
siunea banală a mai tuturor Lopahinilor – ci și ca un străin care neliniștește și fascinează,  
asemeni unui arhanghel, arhanghel nimicitor, arhanghel căzut...”, George Banu, *Livada de*  
*vișini, teatrul nostru*, p. 66.

<sup>33</sup> „TROFIMOV: Toată Rusia e livada noastră. Pământul e mare și frumos și are multe locuri  
minunate (...). Și nu poți să-l răscumperi decît prin suferință, printr-o muncă uriașă și  
neîntreruptă, înțelegi asta, Ania!”, A.P. Cehov, *Livada de vișini*, p. 225.



ză în jurul său. Constituția actorului: corp masiv, tonus scăzut, voce gravă, iar drept contrapunct – o pereche de ochelari cu ramă bătrânească. Primul fragment pe care îl citește este scena balului, după licitația livezii de vișini. „Lopahin îi imită pe stăpâni”<sup>34</sup> punctează George Banu exact esența personajului la care, instinctiv, toți actorii încearcă să ajungă cât mai repede. În cazul lui Pavel Sîrghi, acesta intră în text „voievodal”, cu aplomb în voce și cu o atitudine sancționată rapid de către regizor: „Scoate voievodul din tine, nu mai vorbi ca Ștefan cel Mare!”. Actorul înțelege indicația și face „reglajele” prompt și cu ușurință. În loc să citească direct începutul actului I, face mișcări mărunte care sugerează trezirea. Dabija observă și încurajează demersul. Actorul reușește să exprime, în timpul acțiunii introductive, fără text, ceea ce dorește să transmită, își potrivește expresiile feței și vocea atmosferei la care vrea să ajungă: un om care tocmai se trezește și e buimac. Actorul, chiar dacă este supravegheat atent de regizor, chiar dacă primește multe indicații și feedback imediat, se metamorfozează între anumite limite, căci nu poate face abstracție de datele sale psiho-fizice. Temperament mai degrabă flegmatic, dominat de calm, aparent indiferent, Pavel Sîrghi propune acum un Lopahin temperat, aproape agreabil, fără stridențe în voce sau atitudine. Mai mult decât atât, intuiește el răspunsul potrivit la întrebarea lui Dabija: „Ce carte citește Lopahin?” Răspunsul inspirat al actorului, „Shakespeare!”, e în acord cu sugestia lui Cehov, reamintită de George Banu: „Lopahin intră cu o carte în mână, prefigurându-l pe acel Hamlet cu care, în mod ironic, se va identifica mai târziu, când o va trimite pe *Ohmelia* sa, pe Varia, la mănăstire, asemeni dublului său danez”.<sup>35</sup> Regizorul a avut nevoie aparent doar de câteva cuvinte rostite de actor, din replicile piesei, și de un răspuns inteligent la o întrebare pentru a-și alege actorul cel mai potrivit în Lopahin, însă cred că un rol important l-a avut și intuiția personală. Într-un interviu acordat revistei „Capital Cultural”, Alexandru Dabija, întrebat cum selectează actorii pentru roluri și dacă alegerile sale se bazează pe intuiție, a răspuns:

„Cred că da. Da. Până la urmă e vorba de intuiție, e ca atunci când îți alegi hainele. Și eu încerc să-mi explic acest lucru câteodată. De obicei, așa fac: mă întâlnesc cu un grup de actori pe care îi știu, mă uit la ei, mai stăm de vorbă, apoi mai citesc încă o dată textul și îmi imaginez cum ar arăta în diverse personaje. Cam acesta e procesul, nu e o alegere exactă, e ceva extrem de subiectiv până la urmă și ține de intuiție, de dispoziție, de idei. Practic, aici ajungem. Câteodată ilustrez situația și îmi imaginez o doamnă în vârstă, de exemplu, care să apară

<sup>34</sup> George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru*, p. 29.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 29.



în spectacol și, automat, cred că personajul o să fie jucat de o actriță mai în vârstă, dar, în același timp, poate îmi vine o idee din cine știe ce colț al minții sau eveniment care se întâmplă în jurul meu și nu mai distribui pentru rol o actriță în vârstă, ci un tânăr actor slab, care face un travesti și brusc, poate să fie cu totul și cu totul altceva. Dar, în general, distribui oamenii în sensul clasic. Sunt un regizor destul de cuminte, din punctul ăsta de vedere. Mă gândesc la personaje și nu neapărat la efectul pe care îl au personajele la public.”<sup>36</sup>

Atmosfera conținută în descrierea pe care o face regizorul metodei personale de selectare a actorilor pentru distribuția unui spectacol, am regăsit-o în audiția de la Oradea, dar, totodată, mi-a amintit și de un alt casting, al aceluiași regizor, organizat la Teatrul Național Cluj-Napoca. În anul 2003, la Naționalul clujean, Alexandru Dabija monta *Colonelul și păsările* de bulgarul Hristo Boicev, o variantă cu distribuție preponderent feminină a *Colonelului-pasăre*, montat anterior, doar cu actori-bărbați, la Teatrul Bulandra. Acțiunea are loc într-o mănăstire dezafectată, transformată în azil de nebuni, undeva la granița bulgaro-sârbă. Aici, întâmplările care îi au ca protagoniști pe șase pacienți și un doctor ne vorbesc despre nevoia oamenilor de cunoaștere și afecțiune, despre încercarea acestora de a împlini visul „colonelului” (interpretat de Victor Rebenciuc), care își propune să le pregătească pe tinerele sale subordonate pentru o cariera militară, în vederea afilierii grupului la ONU. A fost primul casting la care am participat în calitate de asistent de regie.<sup>37</sup> Castingul s-a desfășurat pe parcursul a două zile, la audiție fiind prezente atât actrițe angajate în trupa teatrului, cât și tinere absolvente ale Facultății de Teatru din cadrul Universității Babeș-Bolyai. Actrițele au citit pasaje din textul viitorului spectacol, au spus poezii sau au interpretat fragmente din alte spectacole. Încă din acele zile am păstrat convingerea că „portretul” fiecărei actrițe a devenit complet pentru regizor, mai ales ca urmare a discuțiilor despre copilărie, despre viața lor, despre familie, pasiuni etc. Relaționarea cu un regizor empatic pe plan cognitiv și emoțional, care, deși mereu glumeț și ironic, rămâne binevoitor, ajută actorul să scape de stres, îl determină să se înfățișeze în cea mai bună „variantă” a sa, în plan artistic și uman. Castingul este perceput ca un moment-limită, pentru că actorul are la dispoziție doar câteva minute pentru a-și demonstra

<sup>36</sup> (articol apărut în ediția tipărită a revistei Capital Cultural, Nr. 2. Accesat ultima dată pe data de 12 februarie 2017, la URL: <http://capitalcultural.ro/alexandru-dabija-regizorul-nu-e-o-nascocire-divina/>).

<sup>37</sup> Distribuția spectacolului *Colonelul și păsările* de la data premierei, 4 martie 2003, Cluj-Napoca: Fetisov: Victor Rebenciuc; Doctorița: Carmen Culcer; Nina: Angelica Nicoară; Titch: Irina Wintze; Mata Hari: Elena Ivanca; Meral: Ramona Dumitrean; Teresa: Eva Crișan.

abilitățile și talentul. Dacă acestui stres temporal i se adaugă o concurență mare pe rol sau dacă exigența regizorului este notorie, viteza de reacție la indicații va fi determinată, în ultimă instanță, de natura sa, mai impulsivă sau mai rațională. Răspunsul la indicații, important în casting, este, de obicei, diferit de cel din timpul repetițiilor, pentru că scopul este diferit (obținerea rolului/spectacolul). Alexandru Dabija, însă, lucrează în casting, ca la repetiții. „Cum sunt întâlnirile cu actorii?” l-a întrebat pe regizor jurnalistul Oana Ciucă Lazăr, într-un interviu. Regizorul a răspuns: „Au un soi de chimie aparte. Cred că întâlnirile actorilor cu regizorii aparțin poate celui mai frumos spectacol necunoscut. Lucrul cu actorul este foarte important.”<sup>38</sup>

## Varia

Anda Tămășanu, prima actriță care a intrat în casting, a venit pentru rolul Variei. Emoțiile i-au dominat starea generală la început, însă informațiile pe care le-a obținut actrița prin analizarea rapidă a atmosferei din sala de audiții, cred că au ajutat-o să se liniștească destul de repede. Regizorul era relaxat, climatul de lucru instituit de acesta mai informal decât se așteptau actorii care îl întâlneau pentru prima dată. Dacă ar fi să-i apreciez prezența, după criteriul autorității manifestate în casting, regizorul Alexandru Dabija nu este un lider autoritar. Nu face aprecieri favorabile sau nefavorabile despre abilitățile actorului aflat în fața sa, ci doar pe marginea acțiunilor sau a propunerilor pe care acesta le face; este spontan, încurajează inițiativa, dă libertate actorului. În cazul Andei Tămășanu, intuindu-i emoția, Dabija a început prin a-i pune întrebări despre alte roluri jucate în piesele lui A.P. Cehov și despre colaborările cu alți regizori. Actrița s-a destins, a devenit ludică și spontană. Aparține, posibil, temperamentului sangvinic, caz în care o caracterizează mobilitatea, entuziasmul și curiozitatea. Reacțiile sale la indicațiile regizorale sunt prompte, este vorbăreață, disponibilă și impulsivă<sup>39</sup>. Chipul este expresiv și mobil. În timpul interpretării, dovedește capacitate de autoreglare, își modifică vocea și personajul, cu dexteritate. La început, actrița citește într-o formă șablon: a mai jucat rolul înainte și, probabil, accesând personajul din amintiri, ajunge la vocea și gestică Variei jucate în

<sup>38</sup> Accesat ultima dată pe data de 12 februarie 2017, la URL: <http://capitalcultural.ro/alexandru-dabija-regizorul-nu-e-o-nascocire-divina/>, articol apărut în ediția tipărită a revistei „Capital Cultural”, Nr. 2/2016.

<sup>39</sup> Trăsăturile sangvinicilor sunt asociate cu anumite gene influențate de nivelul de dopamină, substanța care transmite informația între neuronii creierului. Informații despre Tipologia lui Hippocrate le-am preluat din Andrei Cosmovici, *Psihologie generală*, Editura Polirom, Iași, 1996, p. 67–69.

perioada facultății. Privind-o cu atenție, se poate observa o continuare abia sesizabilă a persoanei reale în personaj, o prelungire discretă din realitate în ficțiunea teatrală. Pe parcursul întregului casting, regizorul devine partener activ al actorului pentru că citește alături de acesta textul celorlalte personaje. Când nu citește, pune întrebări care îl obligă pe actor să răspundă rămânând „în personaj”, la chestiuni surprinzătoare, pentru ca apoi să reintre în textul dramatic, amintind de tehnica „shadowing”<sup>40</sup>.

Acest tip de intervenție a regizorului în jocul actorului, pe care îl întâlnim deseori în practica scenică (Jacques Copeau, Tadeusz Kantor, Viola Spolin etc.), antrenează, în primul rând, atenția actorului pe mai multe niveluri, fără să întrerupă însă fluxul creativ. Folosind, de mai multe ori pe parcursul castingului această tehnică, Alexandru Dabija a fost nevoit să se situeze la același nivel de energie cu actorul, să devină partener, să „joace” efectiv, în expresie puternică, vocal și corporal. Actorii erau atenți la informațiile furnizate astfel și încercau să dea expresie nuanțelor (personajului propriu) găsite în jocul regizorului.

Anda Tămășanu a propus, la început, o Varia domoală și cumpătată, în armonie cu propriile emoții, alegere care nu i-a permis, în primele minute, să aibă volum sau expresie în voce. Treptat, însă, sugestiile regizorale au adus-o mai aproape de acea Varia descrisă de George Banu: „...crispată și nesatisfăcută, devotată în mod programatic și beatificată prin autoprocurement (...) trece, cu o inconsecvență care o face insuportabilă, de la excesul de afectivitate la un alt soi de exces, revanșard, represiv, simptom al excesului de frustrare.”<sup>41</sup>. Varia e înverșunată, furioasă și agresivă în aceeași măsură în care e credincioasă, afectuoasă și plină de umilință. Acest contrast al personajului poate fi jucat mai ușor de o actriță cu temperament, iar Anda Tămășanu, ajutată de indicațiile regizorului (care marca intențiile personajului, nu stările de joc pe care ar trebui să le parcurgă actrița), a punctat atât prin pauze juste, cât și prin vitalitate sau patos, sugerând, paradoxal, eșecul inițiativelor acestui personaj.

<sup>40</sup> „Shadowing”, termen consacrat de pedagogul teatral american Viola Spolin, desemnează o variantă intensificată a procedurii „sidecoaching”, folosită în etapa repetițiilor pentru un spectacol, cu studenți avansați, siguri pe mijloacele lor. «Metoda constă în a-l însoți pe actor pe scenă, făcând comentarii, din proximitate, în timpul jocului. Intervențiile regizorale „din umbră” îi oferă actorului un feedback „la cald”, îl ajută să înțeleagă mai clar acțiunea interioară, să vizualizeze, să intre în contact cu partenerii, cu obiectele, să se miște. Procedul îi permite totodată și regizorului să-și verifice intuițiile, fiind implicat nemijlocit în concretizarea lor.» vezi Mihai Filip Odangiu, *Corpul inteligent. Strategii metacognitive în antrenamentul actorului*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2013, p. 345.

<sup>41</sup> George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru*, p. 61.

Actrița Angela Tanko, care a intrat a doua în audiere, a avut aparent un ușor avantaj: a putut urmări interacțiunea dintre regizor și prima actriță, a auzit indicațiile și întrebările care i s-au pus acestea, deci a obținut informații legate de atmosfera creată de regizor, de tipul de autoritate pe care acesta alege să o exercite, de modul în care dă indicații sau pune întrebări. Uneori, însă, aflarea unor astfel de informații te poate pune în gardă într-un mod dezavantajos: devii prudent, pui „ținta” în tine, ești mai puțin spontan, încerci să îți pregătești răspunsuri „frumoase” pentru aceleași întrebări, chiar dacă, rațional, înțelegi că nu ai de-a face cu un interviu standardizat. Poate că nimic din toate astea nu s-au întâmplat, de fapt, în interiorul actriței, însă, în exterior, ceea ce a ieșit în evidență a fost faptul că „juca” intențiile din text, că nu își folosea total nici vocea, nici corpul, nu „se livra” suficient interpretării. Emoția și frica au fost mai puternice decât personajul, actrița era în relație continuă și directă doar cu textul, nu făcea contact vizual nici cu regizorul, nici cu cealaltă actriță, propusă ca partener. A stat, mult timp, cu coloana dreaptă, țeapănă, „îngropată în text”.

Un moment demn de atenție pentru un observator din exterior (cum am avut privilegiul să fiu eu însămi), a fost atunci când Anda Tămășanu și Angela Tanko au citit aceleași replici (Varia-Epichodov Actul III<sup>42</sup>), fiind, alternativ, partenerul de text al celeilalte. Citind aceleași pasaje, inevitabil cele două actrițe au comparat prestația personală cu a colegiei, dar au urmărit și reacțiile regizorului. Fiecare concluzie a acestuia a influențat următoarea lor reacție<sup>43</sup>. „Parcă sunteți soarele și luna!” a fost remarca regizorului în momentul în care cele două actrițe s-au așezat pe câte un scaun, în fața lui: două actrițe complet diferite ca înfățișare, viteză de reacție la indicații, aplomb. Evoluția lor în timpul audierii permite înscrierea în două categorii diametral-opuse: *rațională* și *instinctivă*. Când se documentează pentru un personaj, unii actori pornesc de la analiza logică a textului, alții de la o „stare”, o imagine sau un detaliu semnificativ. În ambele cazuri, următoarea etapă este cea a înțelegerii logice, care se va întrepătrunde cu diverse trăiri emoționale, actorul folosind atât mintea emoțională, cât și pe cea rațională, într-o interacțiune permanentă, chiar dacă, e adevărat, una dintre ele domină. Dincolo de apartenența la o categorie, într-un casting, avantajat este cel care

<sup>42</sup> „VARIA: Tot n-ai plecat, Semion? Ce lipsă de respect! (*Către Duniașa.*) Pleacă de-aici, Duniașa. (*Către Epichodov.*) Ba joci biliard și rupi tacul, ba te plimbi prin salon ca un musafir (...). Vino! Vino, că-ți arăt eu ție! Ai venit? Ai venit? Atunci poftim! (*învirtește bastonul. În clipa aceasta, intră Lopahin.*)”, A.P. Cehov, *Livada de vișini*, p. 236.

<sup>43</sup> Ulterior, după cum am mai precizat, actorii s-au prezentat pe rând, chiar dacă tipul de spațiu în care s-a desfășurat castingul le-a permis, dacă își doreau, să urmărească evoluția colegilor.

corespunde căutărilor regizorului, tipului de proiect pe care acesta îl propune sau, nu în ultimul rând, emoției pe care o provoacă acestuia. După cum am mai menționat, parcursul Andei Tămășanu în casting a fost dominat, la început, de emoții, însă, spre finalul întrevederii, actrița făcea propuneri, lucra cu încredere, era complet captivată de munca pentru personaj. Pe de altă parte, analizând comportamentul nonverbal al actriței Angela Tanko, am observat cum, treptat, a fost activat mecanismul de apărare cunoscut în psihologie sub numele de „clivaj”, mai precis, am simțit nevoia acesteia de a-și domina neliniștea, provocată de competiția directă cu o colegă a cărei energie e diferită, prin două reacții simultane și opuse: una prin care căuta soluții pentru a corespunde cerințelor regizorului, cealaltă manifestată prin blocaj și zâmbete de complezență, determinate de realitatea frustrantă. Clivajul<sup>44</sup> (o modalitate de a asigura coexistența a două procedee de apărare), precizează psihologii Șerban Ionescu, Marie-Madeleine Jacquet și Claude Lhote, poate stimula dezvoltarea psihică și relațională a actorului sau o poate împiedica.<sup>45</sup>

Cehov, într-o primă versiune a *Livezii de vișini*, dorea ca Varia să se numească *Neisprăvita*, amintește George Banu<sup>46</sup>, pentru a sublinia sterilitatea personajului, neproductivitatea în relațiile cu oamenii, imobilismul ei, chiar o anumită uscăciune – soră vitregă a erotismului. Dar ce se întâmplă când, la casting, actrița aflată în fața regizorului pare să aibă date total opuse atributelor personajului<sup>47</sup> pentru care a fost convocată? Iată un caz concret. Actrița Alina Leonte a fost chemată, și ea, pentru rolul Variei. Însă, încă din primele momente, ceva din limbajul corporal și din vocea acesteia, l-a

<sup>44</sup> „Clivajul joacă un rol organizator important, dar, împins la extrem, poate avea un caracter destructurant și periculos. Grație capacității de discriminare și de atenție pe care o dezvoltă, clivajul permite organizarea emoțiilor, a senzațiilor, a gândurilor sau obiectelor, condiție prealabilă a oricărui proces de integrare și socializare. Mecanism ce elimină confuzia, întrucât instaurează o primă separare, clivajul ocupă un loc special de-a lungul întregii vieți, fiind implicat, de pildă, în posibilitatea de a observa o emoție sau de a o da pur și simplu deoparte pentru a putea gândi sau pentru a construi o judecată. Mai mult decât în cazul altor mecanisme de apărare, rolul său este eminent pozitiv în structurarea vieții psihice, ca și în instaurarea de moduri relaționale.” Șerban Ionescu, Marie-Madeleine Jacquet, Claude Lhote *Mecanismele de apărare: teorie și aspecte clinice*, Editura Polirom 2002, Iași, p. 163.

<sup>45</sup> „Spre sfârșitul vieții, Freud va conceptualiza noțiunea de clivaj, mai precis aceea de *clivaj al eului*, definit, într-o perspectivă structurală, ca un proces prin care eul se poate scinda pentru a face față unei realități periculoase (...). Este cel mai primitiv mecanism de apărare împotriva angoasei, destinat să aducă eul la o mai mare coerență și să stabilizeze turbulențele relaționale care îl agită”. *Idem*, p. 169–170.

<sup>46</sup> George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru*, p. 34.

<sup>47</sup> Prin „date de necontestat” înțeleg informațiile comunicate de autor prin intermediul didascaliei, al dialogului, al informațiilor obținute de la alte personaje etc.

determinat pe regizor să-i ceară să citească din *Duniașa* (scena cu Ișa din actul II<sup>48</sup>), nu din *Varia*. Conform intuiției regizorale, al doilea rol se potrivește perfect: actrița e volubilă, transmite erotism, face pauze inteligente, umple textul (nu se simte că citește!), creează senzația că știe rolul în detaliu, deși a fost chemată pentru un alt personaj. E posibil ca regizorul să se fi gândit că are în față o actriță care se metamorfozează ușor, care poate să interpreteze oricare din rolurile feminine, cu vârste apropiate, din *Livada de vișini*. Sau, poate că, pur și simplu, i-a cerut să citească din *Duniașa* pentru că e pe emploi-ul actriței. Ulterior, regizorul a rugat-o să citească și din *Ania*. Dar, actrița nu a reușit să facă din *Ania* decât o *Duniașa* mai spălăcită. Poate pentru că emană prea mult erotism, sprinteneală, impulsivitate, răsfăț (caracteristici puțin necesare pentru *Ania*). În acel moment m-am gândit că Alina Leonte este, în emploi, un caz tipic de potrivire a actorului cu personajul. Ca urmare, Dabija nu a mai pus pe nimeni să citească din *Duniașa*. O avea deja.

## Ania

Personajului *Ania*, George Banu îi face o descriere elocventă: «*Ania*, trimisă cu misiunea de a o readuce acasă pe stăpâna fugară, povestește cum s-a trezit prinsă în menghina unui frig european, frig generalizat. „Când am plecat în Săptămâna Patimilor era frig... Iată-ne și la Paris. E frig și ninge”. Acest climat lipsit de orice urmă de clemență e în acord cu iarna lăuntrică a tinerei fete ... frig dublu, de care ea își amintește, atunci când povestește, ca de o experiență a morții.»<sup>49</sup>.

Într-un teatru de repertoriu, cu trupă fixă, alegerea unei actrițe în rolul *Aniei* nu este întotdeauna o sarcină ușoară, din cauza vârstei personajului (o adolescentă de 17 ani). În momentul în care își gândește distribuția, regizorul ia de obicei în considerare atât vârsta personajului, indicată de scriitor, cât și vârsta biologică a actorului. Aceasta din urmă poate limita accesul la anumite roluri. Întrebat (prin intermediul chestionarului amintit deja) dacă a refuzat vreodată să se prezinte la un casting de teama că nu poate fi distribuit într-un anume rol din cauza vârstei, actorul Marian Adochiței a răspuns: „Nu, probabil aș fi refuzat eu dacă trebuia să joc vreun *lover boy*

<sup>48</sup> „DUNIAȘA: Doamne, numai de nu s-ar împușca! (*Pauză*.) M-am făcut nervoasă. N-am astîmpăr. De mică m-au băgat la boieri și m-am dezobișnuit de viața de la țară. (...) Țigara asta mi-a dat dureri de cap! (*Pleacă*.) A.P. Cehov, *Livada de vișini* p. 216.

<sup>49</sup> George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru*, p. 35.

pubertin, când eu am 33 de ani și sunt chel. În partea cealaltă de vârstă am jucat și mi-a plăcut, merg bine compozițiile”. Iată și alte răspunsuri:

Vârsta îi permite sau îi limitează accesul actorului la anumite roluri. De asta în State e ilegal să întrebi la o audiție vârsta unui actor. În general, se discută despre *playing range*, de la – până la. Nu, la castingurile la care am fost chemată m-am dus. Am presupus că, dacă am fost chemată, a existat un motiv suficient de bun pentru asta. Nu e treaba mea să evaluez dacă am vârsta potrivită sau nu pentru un rol. Adică da, desigur că pot să am păreri despre asta, dar, în final, nu folosesc la nimic. E vorba de ce energie reușesc să transmit în audiție și energia aia trimite la o vârstă sau alta. (Ana Paști)

Dacă e de casting, te duci. Nu are relevanță ce crezi tu despre distribuție până nu înțelegi ce vrea regizorul. Poate îți cere compoziție de vârstă. Am văzut cazuri în care nici măcar sexul nu mai conta, bărbații jucând femei și invers. De ce m-ar împiedica vârsta? (Robert Pavicsits)

Nu. În schimb am aflat că nu am primit un rol din cauză că arăt mai tânăr decât vârsta mea biologică, sau mai degrabă mai tânăr decât își dorea regizorul să arate personajul. (Sorin Miron)

Trebuie să știi foarte bine în ce interval de vârstă te încadrezi. (ex.: eu mă pot încadra între 35 și 45 de ani). În Germania, acest lucru îl stabilești cu agentul și, apoi, poți să te prezinți la acele castinguri care impun acest interval de vârstă. Altfel, te pui singur într-o situație penibilă. (Florin Vidamski)

În cadrul „Conferinței Naționale a Doctoranzilor în Domeniul Teatru și Artele Spectacolului”, organizată la Facultatea de Teatru și Televiziune din cadrul Universității Babeș-Bolyai Cluj, în 2016, am prezentat un montaj video în care cele 5 actrițe prezente în casting pentru rolul *Ania* citeau, pe rând, același pasaj de text. Colegii doctoranzi au fost rugați să se erijeze în rolul regizorului, alegându-și o Ania, dintre cele cinci, pentru propria *Livadă de vișini*. Din 11 răspunsuri primite, 9 vizau aceeași actriță, îmbrăcată în alb, cu părul lung și drept, cuminte, dar cu un ușor aer tragic. Însă, în castingul de la Oradea, Alexandru Dabija căuta o Ania insolentă, ușor arogantă, o adolescentă cu un aer contemporan. Iar această căutare particulară cred că s-a născut chiar într-un episod anume din timpul audiției, asupra căruia voi reveni când voi analiza prestația unuia dintre actorii veniți pentru rolul lui Firs.



Actrița Denisa Vlad, expresivă, îmbrăcată interesant, cu un timbru ușor răgușit, citește prima dată monologul<sup>50</sup> Aniei cu un aer trist, empatic, convențional. Alexandru Dabija îi cere să reia monologul, dar să fie „mai obraznică, nu nostalgică, mai de azi,” intuind, probabil, ceva din natura personală a actriței. Indicația primită are efect. În ciuda vârstei de 32 de ani, actrița devine credibilă ca puștoaică rebelă. Aparența creată prin vestimentație, dar și prin răspunsurile pline de umor și relaxare date regizorului la întrebări despre viața personală, au fost în armonie cu căutările regizorului pentru acest personaj. Poate că felul de a fi al actriței a fost sursă de inspirație pentru o Ania „a zilelor noastre”, însă ușurința cu care ea a răspuns unei indicații, oricum, potrivite cu natura ei, îmi întărește credința că actorul, în casting, la repetiții sau în spectacol, glisează permanent între personaj și sine, utilizând toate sentimentele și gesturile sale, similare sentimentelor și comportamentului personajului. Cu siguranță că experiența de viață, amintirile personale și informațiile obținute prin observarea celui alt ajută un actor în elaborarea personajului. Însă, mai ales atunci când e vorba de un emploi, o întrebare se impune: în ce măsură un actor *devine* personajul pe care îl joacă, în ce măsură se îndepărtează de sine?

Vestimentația actriței a atras atenția regizorului încă din primele secunde ale întâlnirii, prima lui remarcă a fost: „Pentru noi te-ai îmbrăcat așa frumos? Și data trecută parcă tocmai coborâseși de pe o motocicletă!” La scurtă vreme după aceea, i-a cerut actriței o Ania mai modernă. Asocierea dintre vestimentația și spiritul modern al actriței amintește de *efectul primei informații sau efectul de ancoră*<sup>51</sup>, mai exact de faptul că ordinea în care ni se arată diferitele trăsături ale unei persoane poate influența impresia generală, deci o informație poate avea un impact puternic doar pentru că este prima informație cunoscută. În acest caz, deciziile în materie de vestimentație ale unei actrițe au stârnit interesul regizorului. Mai mult decât atât, felul de a se îmbrăca al actriței este posibil să fi avut o influență asupra felului de a fi al Aniei din spectacolul lui Alexandru Dabija. În cazul unui interviu pentru angajare, o decizie luată ca urmare a unei erori provocată de *efectul primei informații* poate avea repercusiuni nefericite asupra eficienței firmei care a ales un angajat inefficient. La fel, într-un casting, regizorul influențat de *efec-*

<sup>50</sup> „ANIA: Iată-ne și la Paris! E frig și ninge. Eu vorbesc o franțuzească îngrozitoare. Mama locuiește la al cincilea etaj (...). În timpul călătoriei mincam la bufetele din gară; cerea tot ce era mai scump și dădea chelnerilor câte o rublă bacșiș. Charlotta, la fel. Iașa cerea și el o masă întreagă. Era groaznic, Iașa e lacheul mamei; l-am adus cu noi... A.P. Cehov, *Livada de vișini*, p. 201.

<sup>51</sup> Detalii despre efectul primei informații pot fi găsite în capitolul III din volumul *Prima impresie în castingul teatral*, respectiv „Formarea primei impresii în cadrul castingului teatral”, subcapitolul „Erori ale procesului de atribuire.”



*tu de ancoră*, poate alege un actor nepotrivit pentru un rol. Însă, în cazul de față, prima informație obținută a reprezentat o sursă de inspirație pentru regizor și spectacolul său.

Georgia Căprărin, o altă actriță chemată pentru rolul guvernantei Charlotta Ivanovna, a fost rugată de regizor să citească din Ania, monologul din actul I, care relatează vizita la Paris. Deși înfățișarea corespunde personajului (tânără, fragilă, inocentă), actrița nu are, cel puțin în momentul castingului, energia necesară, jocul ei e „cuminte”, fără nuanțe și ușor răsfățat. În momentul în care regizorul îi cere „joacă mai ca azi”, actrița o ia într-o direcție imprevizibilă, interpretând replicile cu frivolitate caragialiană. Regizorul remarcă acest fapt și îi continuă replica cu cea a Ziței: „scoț ivărul de la șalon și plec!”. La a treia încercare de interpretare a aceluiași text, rostirea personală a actriței are ceva vulgar și supărător, motiv pentru care, probabil, regizorul hotărăște să încerce cu ea, mai degrabă, Charlotta.

## Trofimov Piotr Sergheevici

Alexandru Dabija face parte din categoria regizorilor care nu dau, în general, feedback negativ, ci preferă să le indice actorilor o direcție nouă de căutare, să le stârnească creativitatea. Astfel, lui Eugen Neag, actor prezent la audiere pentru rolul Trofimov, regizorul nu îi iese în întâmpinare. Dimpotrivă, se ridică de la masă, iese din relația „față în față”, pentru ca prima impresie obținută să fie cea legată de sonoritatea vocii. Atent cu sensibilitatea actorului, își justifică acțiunea: „nu e o lipsă de respect, vreau să te aud de departe”.

Actorul începe să citească monologul lui Trofimov din actul II<sup>52</sup>. Regizorul îi cere să „pună zâmbet” personajului și să-l facă „puțin luat, ca după, să zicem, una, două beri”. Indicația este dată pentru a ajuta personajul să renunțe la crispă, la seriozitate și la coerență, iar ca să obțină asta, completează regizorul, trebuie ca actorul să nu mai urmărească intenția replicii, ba chiar să fie mai ezitant! Îi întărește încrederea în sine încă de la început, relevându-i faptul că Petea „are niște monoloage de ți se strepezesc dinții”<sup>53</sup>. Odată primite indicațiile de joc, se poate vedea cum interpretarea se

<sup>52</sup> „TROFIMOV: Am vorbit ieri mult, dar n-am ajuns la nici o concluzie. După părerea dumneavoastră, omul mîndru ar avea ceva mistic în el (...). Cine știe? Și ce înseamnă a muri? S-ar putea ca omul să aibă o sută de simțuri și cînd moare să-i dispară numai cele cinci, cunoscute nouă, iar restul de nouăzeci și cinci să rămînă vii.” *Livada de vișini*, p. 221.

<sup>53</sup> Despre motivația „discursului ca necesitate”, în cazul lui Trofimov și al lui Gaev, George Banu scrie: „A vorbi e o plăcere voluptuoasă: nu simplă trîncăneală banală, nu cleveală de cumetre, ci proiecție istorică, angajată și responsabilă. Sunt personaje care se ascund

îmbunătățește, actorul începe să parcurgă, după fiecare indicație, etape ale procesului de creație, atât de necesare în improvizație. (În capitolul despre creativitatea actorului<sup>54</sup>, am descris, detaliat, cele patru faze ale unui proces de creație identificate de Graham Wallas, profesor de Științe Politice la *London School of Economics*, și anume: pregătirea, incubația, iluminarea și verificarea). În faza de pregătire, imediat ce a primit indicațiile regizorului, actorul a început să își reprezinte personajul într-un anumit fel, cu ajutorul experiențelor proprii, al imaginației sau altor surse (personaje din filme, cărți etc.). Evident, ceea ce își imaginează un actor nu trebuie să corespundă unei realități, ci aceasta este, de obicei, fie îmbunătățită, fie urâtită, exagerată sau confuză. Actorul Eugen Neag, ca urmare a indicațiilor specificate, face mai multe încercări de a găsi vocea și gestica justă, caută, probabil în memorie, persoane sau personaje care ar putea să corespundă cu un Petea mai relaxat și ușor turmentat. La un moment dat, se oprește preț de 10–15 secunde, pentru ca apoi să reia monologul de la început. Incubația, cea de-a doua etapă, manifestată de obicei prin tăcere, este descrisă și de către psihologul și jurnalistul științific Daniel Goleman, atunci când, la rândul său, vorbește despre creativitate<sup>55</sup>, mai exact despre ceea ce se întâmplă cu două secunde înainte de o intuiție revelatoare. Creierul, aflat într-o stare relaxată de focalizare a atenției, se odihnește (reverie cu ochii deschiși), lăsând conștiința să „circule” neîngrădită pentru a mări posibilitatea apariției asocierilor de idei, a combinațiilor inedite în faza următoare, de iluminare (cea de-a treia etapă a creației identificate de Graham Wallas). Revelația, inspirația sau intuiția pot duce la apariția unei noi idei care, în faza de verificare, este validată, eliminată sau corectată de regizor sau chiar de către actor. Pe parcursul întregului casting, am urmărit, în cazul mai multor actori, succesiunea celor patru etape ale procesului de creație care pot apărea și pot fi observate din momentul primirii, de către actor, a unei indicații eficiente, pe care acesta o înțelege și o consideră justă. Revenind la Eugen Neag, este evident că actorul este conștient de utilitatea indicațiilor regizorale (de exemplu, „nu te gândi la ce efect are ce spui” sau „imaginea din fața ta, a lui Gaev, aia trebuie să te facă să zâmbești”), iar unul dintre rezultate este că reușește să mute „ținta”

---

de ele însele, spre a se plasa mereu sub semnul discursului impersonal și al viziunii prospective. Elocința este un substitut erotic ... ei se simt satisfăcuți de plăcerea provocată de propria lor retorică. Acestor două ființe asexuate le sunt de-ajuns vorbele.” George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru*, p. 52.

<sup>54</sup> De văzut capitolul IV din volumul *Prima impresie în castingul teatral*, respectiv „Castingul ca dramaturgie a relației „față în față”, subcapitolul „Actorul în casting”.

<sup>55</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 53

atenției<sup>56</sup> de pe el însuși, pe ceea ce are de făcut. Nu mulți dintre actorii prezenți la casting au reușit acest lucru. Încrederea lui Eugen Neag în ceea ce face se reflectă și în faptul că, în momentul în care Alexandru Dabija îi cere să lase textul deoparte pentru că nu structura logică îl interesează, el nu se dezorientează, își păstrează concentrarea și rămâne eficient.

Regizorul îi roagă să citească și din Epihodov, personaj mult mai bătrân decât actorul. Această propunere de schimbare de personaj este sugerată de jocul de până atunci al actorului, de faptul că indicațiile primite pentru Trofimov și maniera în care le-a prelucrat și adaptat se potrivesc, de fapt, pentru Epihodov. De la un moment dat, actorul și regizorul se înțeleg fără cuvinte, doar dintr-o încuviințare. Ca într-o zi de repetiție reușită.

Există o categorie de actori, pe care o întâlnesc, din când în când, fie în calitate de regizor, fie de spectator, care își asumă corect personajul; nu au fisuri, sunt „comme il faut”, imaginea e în emploi, nu se poticnesc, nu se bâlbâie, „simt” bine textul, tehnica vocală e ireproșabilă, toate, în interpretare, sunt la locul lor. În momentul în care, într-un casting, apare un astfel de actor, care nu face nimic în plus sau în minus, curiozitatea sau creativitatea regizorului pot fi inhibitate. Este posibil să se fi întâmplat astfel în cazul actorului Alin Stanciu, care s-a prezentat pentru rolul Trofimov. Un actor bun, care a citit corect, a găsit ritmul just al personajului, dar era „prea” Trofimov. Regizorul nu i-a dat nici o indicație. Lipsa greșelii (sau a excesului) nu inspiră, deci contribuția regizorală nu poate exista și astfel se poate instala blocajul sau tăcerea care, paradoxal, nu e lipsită de admirație. Alin Stanciu a citit două monologuri integral, apoi cei doi s-au salutat cu căldură, iar actorul a plecat.

Dintre cei 29 de actori care s-au prezentat la castingul de la Oradea, pe unul îl cunoșteam destul de bine fiindcă asistasem la multe repetiții și spectacole ale acestuia, pe parcursul celor trei ani de studenție. Știam că este talentat, rațional, cultivat. „Va fi o bucurie să se descopere reciproc”, m-am gândit imediat. Din păcate, însă, întâlnirea a fost una neîmplinită: tânărul a părut demotivat, a citit inexpresiv, interpretarea sa era amorfă, surdă la indicațiile răbdătoare ale regizorului. Evident, rolul a fost distribuit altcuiva. Intrigată de întâmplare, am vorbit ulterior cu actorul. Acesta mi-a mărturisit că emoțiile au fost cele care l-au paralizat creativ. Asistând la probele date de actorii dinaintea lui, îl auzise pe regizor indicându-i unui alt actor (pentru același rol) să-și domolească, să tempereze interpretarea. Ca urma-

<sup>56</sup> „Ținta” actorului, în viziunea lui Declan Donnellan, reprezintă: „acel lucru care justifică ceea ce face, ceea ce este, ceea ce simte, ceea ce spune, ceea ce joacă un actor.” Declan Donnellan, *Actorul și Ținta. Reguli și instrumente pentru jocul teatral*, versiune în limba română de Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, București, Editura Unitext, 2006, p. 8.

re, a devenit obsedat de ideea că și el, la rândul lui, trebuie să fie econom în mișcări și în schimbări de stare.

Emoțiile ar fi putut fi controlate sau conduse într-o direcție care să-l favorizeze, cu ajutorul unor tehnici care implică, de exemplu, atenția. Atât timp cât atenția este captată de altceva, emoția se diminuează. De exemplu, dacă ar fi primit o sarcină suplimentară, o acțiune complementară textului, probabil autocontrolul ar fi scăzut.

Voi stăruî puțin cu analiza acestui caz interesant. Cei doi, regizor și actor, se întâlneau pentru prima dată față în față. Prima impresie, obținută prin analizarea înfățișării și a atitudinii actorului (la care se adăugau concluziile deja obținute și împărtășite în legătură cu performanța actricească dintr-un alt spectacol) era, în mod clar, favorabilă actorului. Eforturile lui Alexandru Dabija de a-și reconfirma prima impresie au fost evidente în cele zece minute cât a durat întâlnirea dintre cei doi. Regizorul l-a întâmpinat cu multă căldură, declarându-i că fusese impresionat de rolul pe care acesta îl făcuse într-un spectacol a cărui înregistrare o văzuse. A urmat un scurt dialog despre spectacolul cu pricina, apoi actorul a început să citească monologul<sup>57</sup> lui Trofimov, din actul II. Citea cu voce mică, neconvingătoare. Rămânea lipit de litera textului, nu ridica ochii din foi. Atunci când regizorul i-a recomandat o interpretare mai blândă (în relația cu Ania), a încetinit și ritmul vorbirii. Regizorul i-a propus să citească, împreună, dialogul cu Lopahin, de la finalul actului IV<sup>58</sup>. Tracul nu l-a părăsit însă pe actor, a continuat să „neinterpreteze” textul, fără pauze și fără să ridice privirea spre celălalt. Toate încercările regizorului de a-i provoca o reacție vie, spontană, au eșuat, în cele din urmă.

Mulți dintre actorii care se prezintă la un casting sunt dominați fie de *dorința de succes*, fie de *teama de eșec*. Dacă teama de eșec este cea care se impune, actorul se simte constrâns, e tensionat, iar efectul imediat, cel mai probabil, e blocajul urmat de pierderea motivației; mai exact, pentru a suporta mai ușor un eventual eșec, actorul în cauză vine la casting cu gândul că nu va primi rolul. Pentru cei care se încadrează în prima categorie (cei animați de dorința de succes), ipoteza unui eventual eșec este un stimulent care îi face să se mobilizeze total, pentru a reuși să obțină rolul dorit. Până la urmă, imaginea de sine, adică nivelul autoaprecierii, se află în directă legătură cu modul în care actorii își evaluează prestația, chiar dacă, nu de puține ori, rezultatul autoanalizei poate să fie complet diferit de felul în care regizo-

<sup>57</sup> Actul II, monologul „despre Omul mândru”. A.P. Cehov, *Livada de vișini*, p. 221.

<sup>58</sup> „TROFIMOV: Cred că a sosit vremea plecării. Trăsura e la scară. Unde dracu or fi galoșii mei, că nu-i mai găsesc. (în prag.) Ania, nu-mi găsesc galoșii, nu sînt nicăieri (...). Dar unde-or fi galoșii mei?” A.P. Cehov, *Livada de vișini*, p. 241.

rul îi percepe. Înainte de casting, actorul își imaginează cel puțin o variantă a întâlnirii cu regizorul. Dacă, în plan imaginar, a fost mulțumit de prestație, însă în realitate se întâmplă ceva care contrazice sau discreditează proiecția, interacțiunea celor doi poate duce la blocaj sau la o situație confuză, iar actorul, conștient sau nu, intră în defensivă.

## **Epihodov Semion Panteleevici**

Actorul Razvan Vicoveanu a fost chemat la audiție pentru rolul Epihodov<sup>59</sup>. Din primele secunde ale întâlnirii, limbajul său corporal denota atenție, concentrare, lipsă de tactici defensive. Concentrarea atenției maximizează șansele actorului, ajutându-l să nu ajungă foarte repede, la epuizare, deci la ineficiență. Numai astfel poate să sesizeze momentele în care se află în eroare și să devină capabil să rectifice din mers. Actorul se metamorfozează continuu atunci când creează un personaj. Bineînțeles că menținerea stării de concentrare a atenției trebuie coroborată cu spontaneitatea, creativitatea și imaginația, pentru ca el să își atingă scopul (să ajungă să facă parte din distribuția spectacolului pentru care a venit la audiție).

Pe parcursul castingului au fost actori care au simțit că, într-un fel sau altul, personajul pentru care s-au prezentat nu li se potrivește sau că, prin intermediul lui, nu au reușit să-și valorifice potențialul în mod satisfăcător. Soluția propusă regizorului, direct sau voalat, a fost, în aceste cazuri, interpretarea unui alt personaj. De mai multe ori, Alexandru Dabija, ajutat de umor, a evitat să dea curs unor astfel de sugestii. Alteori, însă, a acceptat fără rezerve.

Răzvan Vicoveanu a urmărit, de pe margine, prestația tuturor colegilor care s-au prezentat înaintea sa. A observat maniera în care regizorul dădea indicații, ce tip de abordare a textului urmărește, în ce măsură actorul e lăsat să-și găsească propriile soluții de interpretare. Deși abordarea sa în Epihodov a primit feedback pozitiv, actorul îi propune regizorului să citească din Trofimov. Alexandru Dabija acceptă. Actorul are un tonus foarte bun, e inteligent, știe să asculte și să aștepte indicația. Ca urmare, castingul se desfășoară într-o atmosferă de repetiție reușită, de implicare totală, în care elementele reziduale (sunete, pauze inutile etc.) dispar.

Când actorul nu se concentrează și puterea lui de înțelegere este redusă, atunci și capacitatea de reacție la provocările regizorului este deficitară. Pen-

---

<sup>59</sup> „Nu încape nici o îndoială, Epihodov este dereglat. Iar unii regizori traduc această stare printr-o dereglare vestimentară. Costumul, ca dublu al vocabularului.” George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru*, p. 30.

tru asemenea situații, Goleman recomandă: metaconcentrarea, atenția acordată atenției însăși și redirectionarea ei imediată spre ceea ce se urmărea de la început.<sup>60</sup> Cu alte cuvinte, atenția direcționată de actor asupra propriei persoane sau a efectului pe care acțiunea lui îl produce asupra regizorului trebuie să fie înlocuită cu atenția asupra acțiunii în sine, pentru ca mintea să se elibereze de gândurile care au legătură cu propriul eu. Iar actorului Răzvan Vicoveanu acest lucru i-a reușit: el a demonstrat că știe, poate și vrea să se dedice integral lucrului cu regizorul.

## Charlotta Ivanovna

De-a lungul repetițiilor pentru un spectacol, regizorul intră în relație cu actori de diverse facturi. Dacă, pentru unii, eficient ar fi ca regizorul să fie autoritar, pentru alții ar fi de preferat ca acesta să fie un spirit liberal.

Cei care au lucrat cu regizorul Alexandru Dabija, actori, asistenți de regie etc., vorbind despre atmosfera de la repetiții, o descriu ca fiind, printre altele, plăcută, jovială, plină de umor. O asemenea atmosferă potențează creativitatea, imaginația, răbdarea, apetitul pentru lucru și rezistența. În ceea ce privește umorul, acesta funcționează ca un mecanism de apărare atunci când, după opinia lui Freud, se „evită consumul de sentimente” sau când el „se naște din înăbușirea unei emoții”<sup>61</sup>. Mai precis, cel care se folosește de umor ca de un instrument de apărare se amuză pe seama circumstanțelor defavorabile și evită, astfel, dezvoltarea suferinței sau a unui disconfort. De asemenea, actorul, dacă nu se simte confortabil într-o audiție sau dacă situația devine incomodă, are la dispoziție umorul pentru a comunica mai bine, pentru a se „arăta” mai ușor sau pentru a evita blocajul.

Actrița Corina Cernea, chemată inițial pentru rolul Variei, a intrat în sala de casting „jucând” starea de nemulțumire, pentru a obține efect comic: „Păi, mi-ați dat să citesc Varia?” „Nu e bine?”, o întreabă regizorul; „Păi nu, are 24 de ani. Eu depășesc vârsta și invers!” (are mai mult de 42 de ani). Actrița începe să citească și alege să facă o *Varia* care își tămăduiește suferința prin ludic, cu un aer firesc, ușor detașat. Evident inteligentă, pune accentele foarte bine, citește printre rânduri, „găsește” repede o cheie pentru personaj. Actrița interpretează o *Varia* simpatcă, relaxată, stăpână pe situație, îndrăzneată, fără a deveni, însă, ireverențioasă. Până și pe un cititor mai puțin pretențios al piesei cehoviene, toate aceste caracteristici l-ar fi dus cu gândul la

<sup>60</sup> Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, p. 208.

<sup>61</sup> Șerban Ionescu; Marie-Madeleine Jacquet; Claude Lhote, *Mecanismele de apărare: teorie și aspecte clinice*, vezi p. 303.

personajul Charlotta. Bineînțeles că în pauza care s-a lăsat imediat ce actrița a terminat de citit, s-a auzit vocea abia șoptită a regizorului: „să vedem un pic și Charlotta” și apoi constatarea inevitabilă: „asta-i mai pe tine, Charlotta”. La finalul audiției, Alexandru Dabija e vădit mulțumit, cel puțin pentru acest personaj<sup>62</sup> și-a găsit actrița.

Pentru a-și maximiza șansele într-un casting, atenția și concentrarea actorului trebuie să fie permanent treze, dar importantă este și conștientizarea informației primite și emise. Detaliul eficient (susceptibil să influențeze decizia regizorului) poate să apară datorită poziției corpului pe care alege să o aibă personajul său ori datorită unei pauze juste sau unui cuvânt repetat. Utilizarea atenției selective are ca efect eliminarea elementelor inutile, îndreaptă atenția spre ce e important și are rol esențial în casting, atunci când actorul decide cum să interpreteze rolul sau cum să răspundă la indicațiile regizorale. Acesta trebuie să ignore balastul emoțional și mental, să nu permită altor stimuli să îi invadeze mintea, pentru că atunci când există o cantitate mare de informație, atenția scade. Unii actori, fie că sunt raționali sau instinctuali, își dublează șansele într-un casting datorită inteligenței scenice, prezenței de spirit care dezvoltă relația de comunicare cu regizorul, atât în plan artistic, cât și uman. Un astfel de actor cred că este Corina Cernea. Firesc, regizorul s-a lăsat contaminat și sedus de forța vitală a actriței, de adaptabilitatea și de creativitatea ei.

Să rememorăm câteva cuvinte din replica celebră a Charlottei Ivanovna: „Când eram mică, mama și tata treceau de la un bălci la altul și dădeau reprezentații foarte frumoase. Eu făceam saltul mortal și alte diferite figuri.”<sup>63</sup> Personajul evocă imaginea unei lumi apuse, amintirea trupelor ambulante care dădeau reprezentații prin bălciuri și care, pe vremea părinților ei, străbăteau întreaga Rusie. Prezența ei alături de familia Andreevilor este inutilă pentru că nu mai are copii de educat. Menținerea în serviciu a cuiva lipsit de utilitate, întregeste, însă, portretul lui Liubov Andreevna, care pare o regină la apus, înconjurată de ființe ambigue. Pentru un personaj atât de greu de definit (Charlotta nu are scop scenic clar, iar sexualitatea ei este nemani-festă), regizorii caută actori ludici, cu un univers insolit. Actrița Mihaela Gherdan, chemată pentru rolul Charlottei, începe să citească monologul din

---

<sup>62</sup> „Charlotta este un vestigiu al trupelor ambulante, trupe de bălci, care, pe vremea părinților ei, străbăteau Rusia în lung și-n lat (...). Guvernanta e de la bun început o ființă rătăcitoare, așa cum vor deveni și stăpînii la sfîrșit: ei nu i-a fost dat să fie legată de nimeni și de nimic. Trupa părinților, ca și livada, a dispărut. Charlotta, ființă debusolată, fără adresă și fără identitate, încropește, pentru amuzamentul general, atracțiile unei forme defuncte”. George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru*, p. 48.

<sup>63</sup> Anton Pavlovici Cehov, *Livada de vișini*, p. 214.



debutul actului II.<sup>64</sup> Citește inteligent, logic, dar are un aer sever, o atitudine hieratică, dând impresia de rigiditate. Regizorul îi provoacă nedumeriri în momentul în care îi cere să citească textul pe care Epihodov îl cântă la mandolină, nu înțelege scopul unei astfel de indicații pe care o îndeplinește, totuși, derutată. Întâmplarea demonstrează, din nou, cât de important este emploi-ul pentru anumiți actori. În acest caz, încă din primele secunde, interpretarea actriței amintea de câteva din atributele *Variei*: era silitoare, corectă, cu o senzualitate controlată. Ca urmare, Alexandru Dabija îi solicită să citească împreună dialogul Ania-Varia de la începutul actului I<sup>65</sup>. Actrița se lasă condusă de intențiile sugerate de text, iar regizorul nu intervine cu alte sugestii sau indicații.

## Firs

Valoarea simbolică a livezii de vișini este reprezentată de Firs. „Livada-fantomă”, cum o mai numește George Banu, dispare odată cu plecarea tuturor personajelor, mai puțin a bătrânului Firs, pe care îl urmărește „asemeni unui duh răzbunător”<sup>66</sup>. În final, personajul rămâne singur în scenă și rostește minunatul monolog<sup>67</sup> cu care se încheie piesa<sup>68</sup>. Este un motiv suficient de puternic pentru ca orice regizor să-și pună în alertă toate simțurile, atunci când, la casting, vin actori pentru rolul lui Firs, pentru că rolul presupune, în principiu, ca vârsta biologică a actorului să fie mai înaintată, iar actori-seniori în activitate nu sunt foarte mulți. La castingul din Teatrul Regina Maria s-au prezentat însă doi actori.

<sup>64</sup> *Idem*, p. 213.

<sup>65</sup> „ANIA: Ei, ia spune-mi, Varia, ați plătit dobînda? (...) Aproape trei. E timpul să te culci, draga mea. (*Trece în camera Aniei.*) Ce splendoare!” A.P. Cehov, *Livada de vișini*, p. 202.

<sup>66</sup> George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru*, p. 81.

<sup>67</sup> „FIRS: Am să stau aici puțin... Sînt sigur că Leonid Andreici iar nu și-a luat blana, a plecat cu paltonul... (...). Nu ți-a mai rămas nici un pic de putere, nici un pic... Eh, un tîrîie-briu! (*Stă nemișcat.*)”. A.P. Cehov, *Livada de vișini*, p. 250.

<sup>68</sup> Amintesc trei dintre variantele de final de spectacol descrise de George Banu: „La Braunschweig, Firs este asimilat unei marionete de bunraku. O dificultate de distribuție – echipa era tînă – este convertită, astfel, în răspuns legitim, inspirat de rigiditatea unui trup bătrîn și de motricitatea sa redusă. Firs este un automat care continuă să funcționeze, cu defecțiuni și rateuri, în virtutea unui program stabilit cu multă vreme în urmă (...). Iar Strehler greșește atunci cînd prelungește la nesfîrșit scena, pentru a spune că se scufundă o lume! Prea mult patos. La el, (...) Firs se va stinge și el în scorbura giulgiului care acoperă dulapul funerar (...). Zadek îl arată pe Firs cu o valiză în mînă, un întîrziat abandonat de ceilalți... Aceasta presupune, la servitorul octogenar, persistența dorinței de a trăi. Și el ar fi vrut să părăsească livada naufragiată. Astfel, el nu mai este omul uitat, ci omul care nu a reușit să fugă.” George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru*, p. 83–84.



Știm deja că emoția regizorului (stare mult așteptată) este condiționată de actor și acțiunile sale. Dacă un actor, prin felul în care arată sau prin ceea ce face, depășește așteptările regizorului, el îi poate provoca emoții puternice care stimulează creativitatea acestuia din urmă. În momentul castingului, regizorul este posibil să aibă în minte viitorul spectacol până în cele mai mici amănunte, este posibil să-și fi imaginat doar anumite momente sau este posibil să aștepte repetițiile cu actorii, sursa principală de inspirație pentru majoritatea regizorilor. Un moment privilegiat, favorabil creației, este cel în care se instalează starea de „flux”, o stare mentală optimă pentru creație, armonie perfectă între ceea ce îți dorești, gândești și simți. Tot ceea ce este irelevant este redus la tăcere, iar perceperea timpului este afectată. Atingerea stării de „flux”<sup>69</sup>, când instinctul se eliberează de controlul minții, poate coincide cu momentul în care un regizor descoperă și conștientizează direcția, cheia viitorului spectacol. La un astfel de moment, special, presupun că am asistat și în timpul castingului de la Oradea. Actorul Ion Ruscuț și Alexandru Dabija au mai colaborat, iar intrarea teatrală, zgomotoasă, a actorului, în sala de casting, confirmă relația de familiaritate dintre cei doi. Actorul citește, cu o voce profundă, cu tonus scăzut. Privirea regizorului, în timp ce ascultă, e în „soft-focus” (o privire care cade înăuntru), apoi acesta notează ceva, pentru prima dată de la debutul castingului. Actorul a terminat de citit de cel puțin un minut, iar intuiția sau rațiunea îl ajută să conștientizeze faptul că momentul este special; de aceea tace. Regizorul se ridică, începe să gesticuleze și să explice: are viziunea clară a unui tatuaj pe brațul stâng al actorului, la final îi arată și unde o să îi fie desenat. Revăzând filmările de pe camera video care îl avea permanent în cadru pe regizor, se poate observa succesiunea de stări prin care trece regizorul. La un moment dat, poate poziția actorului, poate ceva din îmbrăcămintea informală a acestuia, atitudinea mai agresivă, timbrul vocii, faptul că are brațe musculoase și obosite sau faptul că se observă pachetul de țigări ieșind dintr-un buzunar de la piept, îl fac pe Dabija să vadă un tatuaj inexistent pe braț și să ajungă la concluzia că Firs a făcut pușcărie, în tinerețe. Din acest moment (un fel de *turning point* al castingului), comportamentul și discursul regizorului se schimbă, sugerând găsirea unei alte chei regizorale, nu doar pentru Firs, ci pentru întregul spectacol. Regizorul e bucuros, răvășit de o idee, exaltat. Indicațiile sale pentru celelalte personaje suferă schimbări, acestora li se cere să fie mai contemporane, mai insolente, pentru a intra în armonie cu Firs, fostul pușcăriaș cu tatuaj la vedere.

<sup>69</sup> Conceptul de „flux”, propus și pus în circulație de psihologul și cercetătorul Mihaly Csikszentmihalyi, este explicat pe larg în paragraful „Starea de *flux* în acțiunea actorului”.

## CONCLUZII FINALE

Majoritatea regizorilor mărturisesc că nu aplică o metodă anume pentru alegerea distribuției, ci acționează empiric, bazându-se, de cele mai multe ori, pe intuiție. Intuiția reprezintă „capacitatea conștiinței de a descoperi pe cale rațională, uneori în mod spontan, adevăruri care, de fapt, se bazează pe experiența și cunoștințele dobândite anterior”<sup>70</sup>. Descoperirea, încercarea de a cunoaște un actor pe care regizorul îl întâlnește pentru prima dată, se realizează mai ales prin intermediul percepției. Percepția implică, în primul rând, o procesare automată care ajută la formarea impresiilor, nu a cunoștințelor sau judecăților despre celălalt. Atunci când alegem, de exemplu, un obiect util pentru casă, de cele mai multe ori ne vor convinge argumentele care demonstrează rezistența și eficiența sa, nu culoarea sau forma neobișnuită. În cazul unui casting, care este tot un proces de selecție, lucrurile pot sta exact invers. Chiar dacă scopul final este ca actorul ales să fie util spectacolului și echipei, dacă ceva din înfățișarea sa sau din ceea ce face echivalează cu o emoție puternică, acest fapt este suficient pentru a motiva un regizor să decidă. Personalitatea actorului-observat, a regizorului-observator sau dispoziția în care aceștia se află în momentul castingului influențează evaluarea. De asemenea, utilizarea de către regizor a unor tipuri diverse de canale informaționale, nonverbale și verbale, pot conduce la formarea unor impresii diferite despre aceeași persoană, întâlnită în aceeași situație, dar în zile diferite. Dificultatea de a identifica motivele logice, raționale, ale alegerii unui actor, dar și absența posibilității de a stabili cel puțin un criteriu inechivoc de validare care să fie general valabil, evidențiază faptul că toate acestea sunt mai puțin importante decât emoția provocată regizorului.

Regizorul și actorul, „actanții situației „față în față”, au fost analizați fie în contextul relației din casting, fie separat. Dacă la începutul studiului înțelegeam că regizorul este un Observator, iar actorul, un Observat, ulterior a apărut evidența că, de fapt, ce doi intră alternativ în fiecare dintre roluri, odată cu schimbarea centrului de atenție. În cazul actorului supus audiției, am considerat că trebuie analizate: rolul creativității, al atenției, emoției

---

<sup>70</sup> Conform *Dicționarului Explicativ al Limbii Române*, Editura Univers Enciclopedic, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, 2009.

și empatiei, existența și funcțiile manipulării. Un alt aspect cercetat a fost pendularea permanentă a actorului între sine și rol, în funcție de indicațiile regizorului sau chiar de întrebările acestuia adresate persoanei private a actorului.

O direcție complementară de cercetare a vizat raportarea castingului la contextul în care se desfășoară, analizându-se diferențele și asemănările între audițiile din teatrele de repertoriu, cu trupe permanente (subvenționate de stat), și instituțiile din așa-zisa zonă a „teatrului independent”. Analizând aceste deosebiri și similitudini prin obținerea de mărturii directe ale celor implicați (cu ajutorul unor chestionare ale căror rezultate sunt prezentate pe parcurs), am constatat că atitudinea actorilor față de casting este, uneori, confuză, iar pregătirea lor pentru a face față acestui gen de situație nu corespunde, câteodată, așteptărilor regizorilor. În consecință, lucrarea de față caută să lămurească anumite aspecte și să formuleze o serie de recomandări care să permită actorilor să se „antreneze” pentru castinguri.

Cercetarea a însemnat, pe lângă confirmarea sau infirmarea ipotezelor inițiale, apariția altora noi, generate de răspunsurile primite de la actorii, regizorii și directorii de casting consultați. Am constatat, astfel, faptul că nu se poate identifica o metodă de casting universal-valabilă, dar și faptul că forma „clasică” a audiției, adică evaluarea unui actor pe baza unei vizionări unice, în timp limitat, e privită de mulți, mai degrabă, ca o sursă de erori de evaluare care pot avea, ca rezultat, o distribuție ineficientă. În schimb, organizarea castingurilor în formula de „atelier” extins pe o perioadă mai lungă, practică frecventată, cu predilecție, în teatrele independente, permite o cunoaștere mai temeinică între actori și regizori, diminuând riscul apariției unor erori de percepție și evaluare. Am ales, totuși, să restrâng aria de cercetare la ceea ce mă preocupă cu predilecție: relația dintre actor și regizor, aflați față în față, în casting. Am avut în vedere mai ales o anumită categorie de audiții, cea în care regizorul evaluează singur actorul, într-un soi de tête-à-tête, fără intruziunea decizională a altor persoane (producători, directori de teatru etc.).

Pentru a realiza un spectacol de teatru, toți cei implicați parcurg împreună un drum, mai scurt sau mai lung, străbătut cu ușurință sau presărat cu obstacole. Castingul este începutul acestui drum și reprezintă momentul de libertate de dinaintea „fixării” personajelor (imaginate de regizor) în ființe „reale”. Înainte de momentul castingului, există variante inepuizabile de distribuție, care trebuie supuse unei selecții, dar și unei decantări. Castingul joacă rolul unui filtru. Formula, aproape alchimică, datorită căreia trupurile ficționale devin trupuri reale, a constituit obiectul cercetării de față. Parcurgând drumul înțelegerii procesului, am descoperit că desfășurarea și rezul-

tatele unei audiții sunt determinate, în egală măsură, de lucruri concrete și de lucruri invizibile. Știm pentru ce spectacol are loc castingul, câți actori s-au prezentat, putem afla informații obiective despre aceștia dinainte. Însă mai departe, surpriza poate interveni în orice moment, nimic nu poate fi prevăzut, chiar cursul proiectului inițial poate suferi modificări semnificative. Există reguli, dar ele sunt mereu altele, în funcție de inspirația, de gândurile sau evenimentele care îi marchează pe toți cei implicați, înainte și în timpul castingului. Audițiile nu seamănă între ele, fiecare reprezintă un proces viu, irepetabil și atot-cuprinzător, plin de contradicții, surprize, frustrări, confirmări și satisfacții. Un element neprevăzut îl poate face pe regizor să își piardă actorul potrivit sau pe actor să rateze rolul care i-ar fi împlinit cariera. Desfășurarea unui casting e fascinantă pentru că procesul poate fi condus în cele mai diferite direcții și nu poate fi controlat în totalitate nici o clipă, pentru că e un proces delicat, care presupune un grad avansat de „vulnerabilitate”, atât a actorului, cât și a regizorului. Odată cu distribuirea rolurilor, prin deciziile luate, toate celelalte avataruri ale personajelor sunt „ucise” simbolic. Orice răzgândire e o înfrângere. O redistribuire ulterioară, o înlocuire, indiferent de motive, poate fi tradusă ca un eșec al unei etape, considerată, la un moment dat, completă și încheiată.

Dacă imprevizibilul guvernează această etapă, nu înseamnă că regizorii și actorii nu trebuie să se pregătească pentru ea, pentru a nu lăsa totul pe seama hazardului. Ca regizor, e indicat să îți cunoști bine proiectul și să știi ce anume cauți, dar să fii, în același timp, gata să renunți la spectacolul ideal imaginat, gata să te lași surprins. Actorii, de asemenea, trebuie să cunoască proiectul, dar și, în măsura posibilului, să afle dinainte ce tip de estetică și ce așteptări are regizorul pe care îl vor întâlni în casting.



## BIBLIOGRAFIE

### Teatru

- Academia Itinerantă. Andrei Șerban.** *Cartea Ateliereilor*, volum coordonat de Monica Andronescu și Cristina Gavrilă, Prefață de Horia-Roman Patapievici, Editura Nemira, 2013.
- Allain, Paul, Harvie, Jen,** *Ghidul Routledge de teatru si performance*, traducerea Cristina Modreanu, Ilinca Tamara Todoruț, Editura Nemira, București, 2012.
- Banu, George,** *Dincolo de rol sau Actorul nesupus. Miniaturi teoretice, portrete, schițe*, traducere din limba franceză Delia Voicu, București, Editura Nemira, 2008.
- *Scena supravegheată. De la Shakespeare la Genet*, traducerea Delia Voicu, Editura Polirom, 2007.
- *Monologurile neîmplinirii*, Editura Polirom, București, 2014 (ebook).
- *Iubire și neîubire de teatru*, editura Polirom, București.
- *Livada de vișini, teatrul nostru*, Editura LiterNet.ro 2004, versiunea PDF.
- Barba, Eugenio,** *Casa în flăcări. Despre regie și dramaturgie*, traducere din engleză Diana Cosma, Editura Nemira, București, 2012.
- Cehov, Anton, Pavlovici,** *Livada de vișini*, în românește de Moni Ghelerter și R. Teculescu, editura Cartex 2000, București, 2005.
- Chițan, Simona, Mihailov, Mihaela,** *Victor Rebengiuc – Omul și actorul*, Editura Humanitas, București, 2008.
- Shomit Mitter și Maria Shevtsova** (editori), *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*, colecția FNT, editura Uniter, traducere de Anca Ioniță și Cristina Modreanu, București, 2010.
- Cohen, Robert,** *Puterea interpretării scenice. Introducere în arta actorului*, traducere de Eugen Wohl și Anca Măniuțiu, București, Casa Cărții de Știință, 2007, p. 44.

- Csikszentmihalyi, Mihaly**, *Starea de flux: psihologia experienței supreme*, trad. Monica Tudora, editura Cartea Veche, București, 2007.
- Cuibus, Miriam**, *Efectul de culise: teatralitatea ambiguității și ambiguitatea teatralității*, Cluj Napoca, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2011.
- Delbono, Pippo**, *Teatrul meu*, volum conceput și realizat de Myriam Bloedé și Claudia Palazzolo, cuvânt înainte de George Banu, ediție îngrijită, adăugită și traducere de Andreea Dumitru, Revista „Teatrul azi”, seria „Mari regizori ai lumii”, București 2008.
- Diderot, Denis**, *Paradox despre actor*, traducerea din limba franceză Dana Ionescu, Cuvânt înainte de George Banu, Prefață de Robert Abirached, Postfață de David Esrig, Editura Nemira, București, 2010.
- Dodin, Lev**, *Călătorie fără sfârșit. Reflecții și memorii*, ediție de John Ormrod, cuvânt înainte de Peter Brook, traducere din limba engleză de Cătălina Panaitescu, Revista „Teatrul azi”, seria „Mari regizori ai lumii”, București, 2008.
- Donnellan, Declan**, *Actorul și Ținta. Reguli și instrumente pentru jocul teatral*, versiune în limba română de Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, București, Editura Unitext, 2006.
- Dragnea, Doina, Băleanu, Andrei**, *Actorul – între adevăr și ficțiune*, Editura Meridiane, București, 1984.
- Evans, Richard**, *Auditions*, Routledge-Taylor&Francis Group, London and New York, 2009.
- Féral, Josette**, *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine. Înălțând un monument efemerului*, Traducere de Raluca Vida, Oradea, Editura ArtSpect, 2009.
- Friedman, Ginger Howard**, *Casting Directors' secrets – Inside Tips for Successful Auditions*, Limelight Editions, New York 2000.
- Hettie Lynne Hurtes**, *The back stage guide to casting directors*, imprint of Watson-Guptill Publications, New York, 1998.
- Hunt, Gordon**, *How to Audition For TV, Movies, Commercials, Plays and Musicals*, HarperCollins Publishers, new York, 1995.
- Ichim, Florica** (coordonator), *Conversație în șase acte cu Tompa Gábor*, traducerea din limba maghiară, Nagy Enikő și Simon Judith, Fundația culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi”, București 2003.
- *Întâlnire cu Robert Wilson*, traducerea din limba germană Ozana Oancea, Fundația culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi”, seria „Mari regizori ai lumii”, București, 2008.
- *La vorbă cu Vlad Mugur*, Revista „Teatrul azi”, București 2000.
- Ionescu, Șerban; Jacquet, Marie-Madeleine; Lhote, Claude**, *Mecanisme de apărare: teorie și aspecte clinice*, Editura Polirom, Iași, 2002.

- Jones, Richard David**, *Great Directors at Work*, London, University of California Press, 1986.
- Jung, Carl Gustav**, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, în *Opere complete*, vol. 1, traducere din limba germană de Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2003.
- Kondazian, Karen**, *The Actor's Encyclopedia of Casting Directors*, foreword by Richard Dreyfuss, Lone Eagle Publishing Company, Hollywood, USA, 1999.
- Lecoq, Jaques**, *Corpul Poetic. O pedagogie a creației teatrale*, traducere de Raluca Vida, Oradea, Editura ArtSpect, 2009.
- Măniuțiu, Mihai**, *Cercul de aur. Eseuri teatrale*, București, Fundația culturală „Camil Petrescu”, 2003.
- *Despre mască și iluzie*, București, Editura Humanitas, 2007.
- Menta, Ed. Andrei Șerban**, *Lumea magică din spatele cortinei*. În românește de Svetlana Mihăilescu. Editura Unitext, București, 1999.
- Mnouchkine, Ariane**, *Introducere, selecție și prezentare* de Béatrice Picon-Vallin, 2010.
- *Arta prezentului – Convorbiri cu Fabienne Pascaud*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, revista Teatrul Azi (supliment), București, 2010.
- Odangiu, Mihai, Filip**, *Corpul inteligent. Strategii metacognitive în antrenamentul actorului*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2013.
- Perrucci, Andrea**, *Despre arta improvizației dinainte gândite și despre improvizație*, Editura Meridiane, București, 1982.
- Popovici, Iulia** (editor), *Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est*, Colecția Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, Editura Cartier, București, 2014.
- Radu, Tania**, *Cercuri în apă. Un atelier cu Andrei Șerban povestit de Tania Radu*, Editor Ștefania Ferchedău, București, Ecumest, 2005.
- Rudin, Jen**, *Confessions of a Casting Director: Help Actors Land Any Role with Secrets from Inside the Audition Room*, New York: It Books, 2013.
- Spolin, Viola**, *Improvizație pentru teatru*, traducerea Mihaela Bălan-Bețiu, UNATC Press, București, 2008.
- Yoshi, Oida; Marshall, Lorna**, *Actorul invizibil*, traducere de Maia Teszler, Oradea, Editura ArtSpect, 2009.
- \*\*\* *Dicționarul Explicativ al Limbii Romane*, Editura Univers Enciclopedic, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, 2009.
- \*\*\* *Krzysztof Warlikowski și teatrul ca o rană vie*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” prin Editura Cheiron, București, 2010.



## Psihologie

- Allport, Gordon W.**, *Structura și dezvoltarea personalității*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981.
- Amado, Gilles; Guittet André**, *Psihologia comunicării în grupuri*, traducerea de Gabriela Sandu, Iași, Editura Polirom, 2007.
- Bourhis, Richard Y.; Leyens, Jacques-Philippe**, *Stereotipuri, discriminare, relații intergrupuri*, Editura Polirom, Iași, 1997.
- Chelcea, Septimiu; Ivan, Loredana; Chelcea, Adina**, *Comunicarea nonverbală: gesturile și postura*, Editura Comunicare.ro, București, 2008.
- Cosmovici, Andrei**, *Psihologie generală*, Editura Polirom, Iași, 1996.
- Cosnier, Jaques**, *Introducere în psihologia emoțiilor și a sentimentelor*. Editura Polirom, Iași, 2007.
- Drozda-Senkowska**, *Influența socială*, traducerea de Bogdan Bălan și Mihaela Boza, Editura Polirom, Iași, 2000.
- Feldman, Robert, S.**, *Fundamentals of Nonverbal Behavior*, Cambridge University Press, 1991.
- Goffman, Erving**, *Viața cotidiană ca spectacol*, Editura Comunicare.ro, București, 2007.
- Goleman, Daniel**, *Inteligența emoțională*, ediția a III-a, traducere din limba engleză de Irina-Margareta Nistor, Editura Curtea Veche, București, 2008.
- *Focus-motivația ascunsă a performanței*, traducere din limba engleză de Iustina Cojocar și Bogdan Georgescu, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2013.
- Guéguen, Nicolas**, *Psihologia manipulării și a supunerii*, Iași, traducerea Marius Roman Editura Polirom, 2005.
- Heider, Fritz**, *The Psychology of Interpersonal Relations*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, 1958.
- Huizinga, Johan**, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Traducere din olandeză de H.R. Radian, Cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu. Editura Humanitas, București, 2002.
- Jung, Carl Gustav**, *Puterea sufletului. Antologie. Prima parte. Psihologia analitică. Temeiuri*. Texte alese și traduse de Suzana Holan. Editura Anima, București, 1994.
- Jouvet, Luis**, *Témoignages sur le Théâtre*, Flammarion, Paris, 1952, p. 221.
- Macsinga, Irina**, *Psihologia diferențială a personalității*, Tipografia Universității de Vest de Timișoara, 2000.
- Mucchielli, Alex**, *Arta de a comunica*, traducerea Giuliano Sfichi, Gina Pui-că, Marius Roman, Iași, Editura Polirom, 2005.

- Ribot, Theodule**, *Atenția și patologia ei*, Editura Iri, București, 2000.
- Roco, Mihaela**, *Creativitate și inteligență emoțională*, Editura Polirom, București, 2001.
- Rubinstein, S.L.**, *Existență și conștiință*, Editura Științifică, București, 1962
- Țuțu, Mihaela Corina**, *Psihologia personalității*, Ediția a IV-a, Editura Fundației România de Măine, 2007.
- Wosińska, Wilhelmina**, *Psihologia vieții sociale*, Editura Renaissance, București, 2005.
- Wunenburger, Jean-Jacques**, *L'imagination*, Editura P.U.F., Paris, 1995.

### Interdisciplinaritate

- Arnheim, Rudolf**, *Arta și percepția vizuală – O psihologie a văzului creator*, Traducere de Florin Ionescu, Editura Meridiane, 1979.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain**, *Dicționar de simboluri*, vol I-III, București, Editura Artemis, 1994.
- Delacroix, Henri**, *Psihologia artei. Eseu asupra activității artistice*, traducere de Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, prefață de Octavian Barbosa, Editura Meridiane, București, 1983.
- Horățiu**, *Satire și Epistole*, trad. Constantin I. Niculescu, prefață de Mihai Nichita, note de Radu Albala, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, Biblioteca pentru toți, București, 1959.
- Huyghe, René**, *Dialog cu vizibilul*, Ed. Meridiane, București, 1981.
- — — *Puterea imaginii*, Editura Meridiane, 1971.

### Publicații, reviste, articole, interviuri

- Odangiu, Filip, „The Deconstruction of the Improvisation in the Actor's Training. A Dialog with David Zinder”, interviu, *Studia Universitatis „Babeș-Bolyai”. Dramatica*, nr. 1, 2011, p. 115–125.
- Craig, Arthur D.**, *Nature Reviews Neuroscience*, 10, nr.1, ianuarie 2009, p. 59–70.
- Wegner, Daniel**, „How to Think, Say, or Do Precisely the Worst Thing for Any Occasion”, *Science*, 3 iulie 2009, p. 48–50.
- Gilbert, Daniel T.; Malone, Patrick S.**, „The correspondence bias” in *Psychological Bulletin*, vol. 117, no.1/1995.
- Pavel, Laura**, „The Fictional, The Autobiographical and The Aesthetic Self: Performing First-Person Discourse”, *Studia Ubb Philologia*, LXI, 1, 2016, p. 158.

**Cuibus, Miriam Simona**, „Bovarismul. Jocurile ficțiunii bovarice în literatură și teatru”, teză de doctorat susținută în cadrul Universității Ba-beș-Bolyai, Cluj-Napoca, 2010.

### Surse web

[http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea\\_publica/rezumate/2010/teatru/CuibusMiriam\\_ro.pdf](http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumate/2010/teatru/CuibusMiriam_ro.pdf), p. 27, accesat ultima data în 16 martie 2016

<http://www.psihiatrie-timisoara.ro/material/cortexul.pdf>, accesat ultima data în 22 septembrie 2015

[http://www.amazon.com/Casting-Directors-Secrets-Successful-Auditions/dp/0879103094/ref=sr\\_1\\_1?ie=UTF8&qid=1390665350&sr=8-1&keywords=Casting+Directors%27+Secrets%3A+Inside+Tips+for+Successful+Auditions+-+Revised+Edition+Paperback](http://www.amazon.com/Casting-Directors-Secrets-Successful-Auditions/dp/0879103094/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1390665350&sr=8-1&keywords=Casting+Directors%27+Secrets%3A+Inside+Tips+for+Successful+Auditions+-+Revised+Edition+Paperback) accesat 4 ianuarie 2014)

<http://yorick.ro/marius-manole-nu-e-comod-sa-ti-se-puna-oglindea-in-fata/>, accesat ultima dată pe data de 21 ianuarie 2017

<http://yorick.ro/declan-donnellan-urasc-teatrul-politic-si-orice-forma-politica-de-arta/>

<http://yorick.ro/ionut-visan-unteatru-inseamna-familie-cand-ma-duc-acolo-ma-simt-ca-acasa/>, Accesat ultima dată pe data de 10 ianuarie 2017

<http://yorick.ro/evgheni-mironov-cu-cat-e-mai-infricosator-cu-atat-e-mai-interesant-pentru-un-artist/>, accesat ultima dată pe data de 17 februarie 2017

[http://www.romlit.ro/radu\\_penciulescu\\_n\\_dialog\\_cu\\_george\\_banu\\_-\\_pentru\\_un\\_teatru\\_la\\_nlimea\\_omului\\_\\_mrturisiri\\_i\\_convingeri\\_](http://www.romlit.ro/radu_penciulescu_n_dialog_cu_george_banu_-_pentru_un_teatru_la_nlimea_omului__mrturisiri_i_convingeri_), accesat ultima dată pe data de 26 februarie 2017

<http://www.teatrul-azi.ro/noutati/o-noua-conferinta-la-teatrul-national-bucuresti-radu-penciulescu-si-temele-vietii-sale-teatr>, accesat ultima dată pe data de 27 aprilie 2017

<http://www.observatorcultural.ro/articol/declaratie-de-principii-2/>

<http://jurnalul.ro/calendar/astazi-e-ziua-ta-alexandru-dabija-661264.html>, Romania Literară nr. 16/2001, accesat ultima dată pe data de 12 mai 2017.

[http://www.romlit.ro/alexandru\\_dabija\\_pentru\\_mine\\_cehov\\_este\\_un\\_nsoitor](http://www.romlit.ro/alexandru_dabija_pentru_mine_cehov_este_un_nsoitor), accesat 12 martie 2017.

„Journal of Personality and Social Psychology” 1977, Vol 35, No. 4, *The Halo Effect: Evidence for Unconscious Alteration of Judgments*, Richard E. Nisbett and Timothy DeCamp Wilson, University of Michigan, <https://www.scribd.com/doc/2414616/MICHAEL-CEHOV-exercises-for-actors#> accesat în data de 21 februarie 2017.

Dicționarul Explicativ al Limbii Române, Editura Univers Enciclopedic, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, 2009.

Accesat ultima dată pe data de 2 aprilie 2017, la URL: <http://capitalcultural.ro/alexandru-dabija-regizorul-nu-e-o-nascocire-divina/>, accesat ultima dată pe data de 2 aprilie 2017



## ANEXE

Hotărârea de a introduce, în anexe, o parte dintre răspunsurile primite de la 41 de actori și 12 regizori de teatru a fost luată pentru că acestea reprezintă ilustrări concrete din experiența personală de casting a celor chestionați. Răspunsurile reflectă, pe de o parte, stadiul de evoluție în care se află, în acest moment, audițiile, mai ales în România, iar, pe de altă parte, în relatările actorilor și regizorilor se regăsesc teorii și concepte analizate în lucrare: rolul pe care îl joacă prima impresie, informații despre personalitatea actorului/regizorului, rolul hazardului, erorile de percepție, blocajul emoțional etc. Criteriul principal aplicat pentru selectarea materialelor cuprinse în anexe a fost cel al diversității opiniilor și al relevanței lor pentru tema studiului.

### A. Chestionare adresate actorilor

#### I. Ofelia Popii

1. *Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?*

Bineînțeles că mi s-a întâmplat asta. Uneori cred că am avut emoții prea mari, iar timpul scurt nu era suficient să mă ajute să depășesc starea de trac. Sunt foarte emotivă și la majoritatea castingurilor sunt nemulțumită de cum mă prezint. Dar este posibil să fi fost, pur și simplu, nevoie de alte actrițe.

2. *Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvălui, involuntar, subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?*

În principiu, vorbesc despre orice îmi vine.

3. *Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie din graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?*

De fiecare dată încerc să mă concentrez pe tema propusă de regizor și să mă gândesc cât mai puțin la ce simt legat de situația de casting. Funcționează într-o măsură mică, dar suficient cât să nu fiu blocată.

*4. Unii regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit, ulterior, actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?*

Îmi plac unii regizori mai mult decât alții, dar nu am simțit „din prima” asta. S-a dezvoltat în timpul lucrului. În schimb, au fost castinguri la care, datorită felului de a fi al regizorului, care era deosebit de pozitiv și deschis, m-am simțit foarte bine. Și nu doar eu, ci toți actorii participanți.

*5. În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teamă că nu poți fi distribuită într-un anume rol din cauza vârstei?*

Păi, dacă se preciza că e nevoie de acea categorie de vârstă în care nu mă încadram, nu m-am prezentat.

*6. Într-un casting, regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?*

Nu. Nu mi se pare important. Pot interpreta roluri care sunt foarte diferite de mine.

*7. Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiție unde spontaneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține totuși rolul?*

Nu știu. Dar ține de preocuparea regizorului pentru a-și forma distribuția. El ar trebui să cunoască actorii trupei cu care vrea să lucreze, să îi vadă în diferite spectacole....Foarte puțini au timp să te descopere. E o loterie....

## II. Ana Paști

### 1. Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?

Vreodată?! De cele mai multe ori... Motivele pot fi atât de diverse și uneori atât de personale că nu prea are sens să fac supoziții. Un casting e foarte subiectiv, relația regizor-actor e foarte subiectivă.... Uneori nu-l iei pentru că nu ai fost suficient de „bună”...Deși „bună” nu e cel mai potrivit cuvânt. Să zicem că nu ai fost suficient de „convingătoare”. Alteori nu-l iei pentru că nu ești destul de aproape de rol și oricât încerci să te compui în sensul rolului (și prin „compus” vreau să spun, să accentuezi acele părți din tine pe care rolul le conține), există altcineva care e mai aproape de rol decât tine. Acel cineva e, pur și simplu, fără să facă nimic special în acest sens! E mai aproape ca *look*, ca energie, ca sensibilitate, ca prezență etc., de imaginea pe care regizorul o are despre rolul respectiv. Și cu asta nu ai cum să te lupți. Alteori, deși ai dat o probă foarte bună și deși ești foarte potrivită pentru rol, pur și simplu regizorul nu se conectează cu tine și/sau nici tu cu el. Alteori, nepoata producătorului trebuie să ia rolul sau directorul de casting susține pe altcineva...sau nu ai destui *follow-eri* pe twitter sau nu ai destul credite sau nu ești destul de *good looking* sau ești prea *good looking* față de vedeta filmului sau nu ai chimie cu partenerul (care e vedeta filmului) sau, sau...În România, nu se pune atât de mult accentul pe *box-office*, pe *look* sau pe experiența profesională, dar, în State, între 2 actrițe care sunt considerate bune în mod egal pentru un rol, în final câștigă cea mai frumoasă dintre ele, cea cu cea mai mare audiență *on line* și cea cu cele mai multe proiecte la activ pentru că se crede că ea va vinde cel mai bine.

2. *Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvălui, involuntar, subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?*

Da. De obicei când nu am încredere în regizor sau în proiect. Când nu am încredere în regizor sau în proiect (asta înseamnă, de obicei, că am probleme cu scenariul), ajung să vorbesc așa, cumva prin ricoșeu, despre tot felul de lucruri aparent ne semnificative, care mă deranjează, mă nemulțumesc.

3. *Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie de graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?*



Hm... cred că depinde de fiecare. Deși poate sună arogant, nu prea am blocaje de genul ăsta. Obişnuiam să am când eram mai tânără, mai lipsită de experiență și mai puțin încrezătoare în mine. Și atunci cred că nu le rezolvam...nu ştiam cum s-o fac. Așa că nu am un răspuns la întrebarea asta. În orice caz, când o audiție nu merge, încerc să rămân cât se poate de prezentă. Respiratul mă ajută. *New breath, new thought.*

4. *Unii regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit, ulterior, actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?*

Da.

5. *În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teamă că nu poți fi distribuită într-un anume rol din cauza vârstei?*

Vârsta îi permite sau îi limitează accesul actorului la anumite roluri. De asta în State e ilegal să întrebi la o audiție vârsta unui actor. În general, se discută despre *playing range*, de la – până la. Nu, la castingurile la care am fost chemată m-am dus. Am presupus că, dacă am fost chemată, a existat un motiv suficient de bun pentru asta. Nu e treaba mea să evaluez dacă am vârsta potrivită sau nu pentru un rol. Adică da, desigur că pot să am păreri despre asta, dar, în final, nu folosesc la nimic. E vorba de ce energie reușesc să transmit în audiție și energia aia trimite la o vârstă sau alta.

6. *Într-un casting, regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei să te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?*

Da, mi s-a întâmplat. Cred că e aproape imposibil să nu o faci, chiar și când vrei să nu o faci. Ideal ar fi să nu o faci, doar că e foarte greu. Mai ales că ai senzația că tipul asta de „minciună” te ajută. Și uneori nu e doar o senzație, chiar te ajută, chiar vezi că funcționează la tine sau la alții din jurul tău... Orice situație de casting e un raport de putere și singura putere pe care o are un actor este aceea de a-l „seduce” pe regizor, adică pe cel care are, real, puterea. Din nou, în US lucrurile nu stau neapărat așa, nu pentru vedete. Vedetele au putere reală. De fapt, oriunde vedetele au putere reală, dar, în Europa, mai degrabă regizorul este vedetă, nu actorul. Uneori, însă, cel din fața ta e capabil să „te vadă”, dacă e real prezent și atent la tine, și atunci

totul devine simplu, nu e nevoie de nici un joc, de nici o strategie...Însă eu m-am întâlnit rar cu situațiile astea. Și chiar și atunci, tot ai tendința să plusezi pentru că ești atât de condiționat și obișnuit să o faci (o faci în viață tot timpul, construiești imagini, joci roluri etc.). Cred că rarele momente când nu facem asta, sunt momentele în care ne simțim în siguranță, adică atunci când avem deplină încredere în celălalt.

*7. Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiție unde spontaneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține totuși rolul?*

Justă în raport cu ce?! Depinde ce cauți regizorul și mai ales depinde de felul în care cauți. Am început prin a-ți povesti despre primul meu casting și despre faptul că nu am înțeles nimic din proba respectivă. Și, pentru că atunci nu am înțeles-o, am și anulat-o. Retrospectiv, pot să zic (acum, după ce am avut experiența multor castinguri) că am priceput de ce audiția respectivă s-a desfășurat așa spontan și aparent *random*. Orice faci la o probă spune ceva despre tine...că vorbești de mama sau că mănânci cireșe, felul în care exiști atunci în spațiul ăla, spune ceva despre tine. Din nou, nu știu ce ar trebui să facă un actor, pentru că fiecare e diferit, nu există o rețetă. Pot să-ți zic ce fac eu în cazul lecturilor la prima vedere: încerc să mă las, să mă las liberă în situația respectivă. Uneori îmi iese, alteori nu, depinde de foarte multe lucruri, de cum m-am simțit în ziua aia, de ce mi s-a întâmplat înainte să ajung la casting și, mai ales, de cum mă simt acolo, la casting, cu oamenii ăia.

Apoi încerc să-mi asum toate stângăciile și accidente care pot apărea pe parcurs. În fond, „personajul” poate fi la fel de stângaci ca mine. Cine zice că personajului îi iese perfect totul, că el nu se blochează? Și, în fond, cine zice cum e personajul ca să fie nevoie de un timp să ți-l pregătești (în funcție de un reper stabilit în avans)? Când dau o audiție, ăla e personajul, ăla pe care îl fac eu, cum îl fac eu. Personajul ăla sunt eu. Punct. Regizorului poate să-i placă sau nu ce-i propun.

### **III. Cristina Flutur**

*1. Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?*

Sigur. Sunt castinguri la care am mers și, în cele din urmă, n-am primit rolul. Motivele pentru care nu iei un casting sunt diverse. Fie nu te potrivești

cu ceea ce caută regizorul, fie interpretarea ta nu e pe linia de care e nevoie și, de multe ori, nu e timp să încerci mai multe variante, fie nu te potrivești cu un partener deja ales, fie ai o zi mai neinspirată și tot felul de alte motive pe care nu le-am aflat încă.

*2. Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvălui, involuntar, subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?*

Mi s-a întâmplat, mai degrabă, fie să vorbesc prea mult, încercând să impresionez, fie să vorbesc prea puțin, timorată de emoție. Nu cred că a fost un subiect anume pe care l-am abordat când de fapt ar fi trebuit să-l evit. Un casting e ceva destul de incomod. Te duci să te aleagă cineva și ai senzația că trebuie să te dai de trei ori peste cap ca să fii luat. Și începi să ai tot felul de reacții involuntare care se nasc din dorința de a fi plăcut. În timp însă lucrurile se mai schimbă și îți dai seama că ajută mai mult să fii simplu și firesc și decizi că nu mai vrei să te dai de trei ori peste cap.

*3. Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie din graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?*

Cred că nu trebuie să încerci să impresionezi pe nimeni și atenția nu trebuie să fie nici pe tine, nici pe regizor. Atenția trebuie să fie pe personaj și pe scenă. Vii să te întâlnești cu un posibil personaj și încerci să simți cum ar fi el, cum ai putea să-l servești mai bine. Uneori primești indicații în legătură cu personajul și interpretarea de care ar avea nevoie regizorul, alteori nu, și atunci faci cum simți. N-ai ce greși aici, e doar o propunere a ta. Un casting e oricum un moment de tatonare și cu posibilul personaj, și cu regizorul, dar este și un spațiu și un timp al căutării unui posibil ton al simfoniei filmului și al partiturii personajului pentru care ai fost chemat. Se întâlnesc niște oameni care nu se cunosc și încearcă să simtă, într-un timp foarte scurt, dacă pot crea ceva împreună sau nu. E o situație foarte delicată și cred că e frumos când e tratată ca atare. Cât despre feedback-ul negativ, în majoritatea cazurilor nu-l primești pentru că știe toată lumea că e stresant și lipsit de eleganță să faci asta. Dar, dacă se întâmplă, ajută să-ți amintești că e totuși un casting, că ești în căutări și că, pentru a ajunge cu adevărat la un personaj, e foarte mult de lucru și la profunzime nu se ajunge peste noapte. Dar un regizor bun știe dintr-o privire dacă te potrivești, chiar dacă încercarea ta n-a fost pe linia căutată. E un stadiu incipient de lucru și faci ce poți

cu foarte puține informații la dispoziție și într-un timp extrem de scurt. E aruncare în gol, fără să știi unde o să cazi și cine o să te prindă.

*4. În momentul în care îți gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teamă că nu poți fi distribuită într-un anume rol din cauza vârstei?*

În principiu, regizorul sau/și directorul de casting se uită la niște poze înainte să mă invite la casting. Prin urmare, au o idee despre ce vârstă pot să joc, în ce parametri de vârstă mă încadrez. Iar în anunțurile pentru castinguri se specifică vârsta căutată și atunci știu ce anume au nevoie și dacă m-aș potrivi.

*5. Într-un casting, regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?*

Nu cred că tentația de a te prezenta într-o lumină „seducătoare” e minciună sau manipulare. E într-un fel firesc să ai tendința de a te prezenta cât mai frumos la o audiție. Totul e să nu spui lucruri care nu sunt adevărate și să rămâi în limita bunului simț.

*6. Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiție unde spon-taneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține totuși rolul?*

De obicei, pentru un casting primești textul dinainte, deci ai timp să te uiți peste el și să-l înveți. Nu sunt texte citite la prima vedere decât în anumite cazuri, când, poate, regizorul alege pe loc o altă scenă, pe care ar vrea ca actorul s-o citească. Dar un regizor bun își da seama de potențialul actorului, chiar dacă s-ar întâmpla ca el să se piardă cu firea în fața unui text nou. Cred că e un nonsens să judeci un actor în funcție de asta, având în vedere că, atât în film, cât și în teatru, textul e scris, se învață și ai timp, mai mult sau mai puțin, e adevărat, să ți-l apropii. Dar, dacă un proiect e bazat pe improvizație, atunci, da, spontaneitatea e un criteriu important și actorul trebuie să poată inventa pe loc. E însă un alt gen de proiect.

#### IV. Raluca Mara

##### 1. Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?

Am pierdut un casting pentru o reclamă la produse lactate. Proba am susținut-o „la distanță”. Neputând să ajung în București, a trebuit să mă filmez cu ajutorul unor prieteni, pe un scenariu trimis de agenția de casting. Cadrul, lumina și amplasamentul au lăsat de dorit. Mi s-a spus că pe film contează mult aceste lucruri. Nu cred că aceste minusuri au fost motivul pentru care am pierdut castingul, ci, mai degrabă faptul că în timpul filmării eu mă gândeam constant la aceste minusuri.

2. Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvălui, involuntar, subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?

Da, cred că un soi de convingere cum că o transparență, un fel de deschidere este necesară în timpul unui casting pentru ca oportunitatea respectivă să fie într-adevăr pentru tine, să ți se cuvină, m-a făcut să răspund direct la anumite întrebări. Subiectele pe care aș fi vrut să le evit țineau mereu de nemulțumirile poziției profesionale în care mă aflam în acel moment. Atunci când ești întrebat despre ce ai vrea să schimbi la experiența ta actuală, e destul de greu să te limitezi la răspunsuri standard de genul: „vreau să cresc, să mă dezvolt, vreau să încerc altceva”. Drăcușorul meu este mai degrabă o panică legată de stagnare. O panică ce transpiră în cele mai inoportune momente, cu toate că nu dăunează neapărat castingului cu pricina.

3. Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie de graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?

Din punctul meu de vedere, blocajul se depășește efectiv prin concentrarea pe sarcina primită, prin focusarea pe ceea ce ai de interpretat. Simplul fapt că ai ales această meserie îmi imaginez că ar trebui să însemne că timpul petrecut muncind îți da o senzație de confort psihic (undevea unde se situează cel de-al treilea ochi), chiar dacă situația personajului este tensionată. Îmi amintesc exemplul lui Stanislavski cu adunatul cuielei împrăștiate de un mașinist pe scenă, moment care coincide pentru el cu dispariția blocajului cauzat chiar de faptul că se afla pentru prima dată pe o scenă. Acel „ceva de făcut” te ajută într-adevăr. Chiar dacă acel ceva de făcut se traduce printr-o altfel de sarcină, care nu e neapărat fizică.

4. *Unii regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit, ulterior, actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?*

Nu am întâlnit o astfel de experiență în timpul unui casting. Cu toate acestea, mai cu seamă în teatrul de stat decât în cel independent, ți se întâmplă să ajungi într-o distribuție fără să treci printr-un casting. O astfel de întâlnire poate fi la fel de valoroasă. În momentul în care, de la primele repetiții, propunerile curg productiv din ambele părți, iar căutarea împreună cu regizorul e o bucurie, sentimentul este într-adevăr similar pe undeva cu un soi de îndrăgosteală. Continuarea firească este, desigur, aceea de a căuta să lucrezi din nou cu acel regizor, iar, din partea lui, de a gândi proiecte în funcție de tine.

5. *În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teamă că nu poți fi distribuită într-un anume rol din cauza vârstei?*

Nu, nu din câte îmi amintesc. În parametrii în care înfățișarea ta poate fi versatilă, tot ce trebuie să faci atunci când te prezinți la un casting este să îți gândești ținuta și aspectul feței sau al părului în funcție de personaj. Nici această atenție nu e întotdeauna cea mai importantă. Nu poți ști niciodată ce viziune are regizorul și în ce fel vrea să trateze personajul în montarea sa. Abordarea poate fi diferită și în contrapunct cu indicația de vârstă a scriitorului. Astfel am ajuns ca, în urma unui casting, să joc la 26 de ani și având constituție firavă, personajul Zoe din piesa „O scrisoare pierdută”, cu toate că nu eram inițial trecută pe lista de casting (apărută la avizierul teatrului pentru acest rol).

6. *Într-un casting, regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?*

Nu cred că pot repera în mod clar un moment în care să fi mințit. Desigur, manipularea există, însă nu știu în ce măsură, în acel moment, o faci conștient. În funcție de cadrul în care te afli, de discuția pe care o porți și de atitudinea regizorului, ceea ce spui poate fi adevărul tău în acel moment.

Regizorul îți face, de asemenea, o impresie puternică de la începutul interacțiunii. Uneori se creează o conexiune care te ajută să te deschizi și atunci ești dispus să dezvălui mai multe. Alteori, dimpotrivă, îți devine clar că nu sunteți pe aceeași lungime de undă și atunci, parcă involuntar, îți autosabotezi răspunsurile, le scurtezi și te închizi, devenind mai degrabă misterios decât seducător.

*7. Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiție unde spontaneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține totuși rolul?*

Este de dorit un cadru ideal în care un casting să se desfășoare sub formă de workshop, într-un timp mai lung sau mai relaxat, care să includă mai multe metode de lucru. Astfel s-ar putea evita greșelile de distribuție. Mai ales pentru că există, de asemenea, actori care „păcălesc”, care pot da un randament foarte bun la casting, dar se dovedesc a fi dificili pe parcursul montării efective sau al unei filmări. Timpul sau, pur și simplu, sistemul, de cele mai multe ori, nu permite acest tip de casting. Ca actor, îți rămâne să lucrezi cu tine însuși, dacă ai un astfel de neajuns, și să găsești metode de a-ți depăși blocajele. Ritmul experiențelor tale nu se poate mula mereu pe ritmul tău. Există și regizori sau directori de casting cu un ochi format, care pot vedea dincolo de prestația de moment. Toate întâlnirile au, în final, rezultatul bazat pe un cumul de factori care țin de șansă, de locație, de moment, de disponibilitatea și puterea de înțelegere a ambelor părți.

## **V. Marian Adochiței**

*1. Psihologul și cercetătorul Mihaly Csikszentmihaly a inventat conceptul de flow care indică acea stare de concentrare totală când simți că sarcina pe care o ai de îndeplinit se află în deplină concordanță cu abilitățile tale, ajungând astfel să te cufunzi total în activitate; timpul pare că nu mai curge, totul funcționează, iar instinctul preia controlul. Ai trăit ceva asemănător într-un casting clasic sau de tip workshop?*

Doar la workshop. Curge mai bine când sunt mai mulți, empatie, toți simțim la fel, dispare și tracul. La un casting clasic, într-o sală cu neoane și un om în față ta, care te trece prin stări, totul iese cam fals.



2. *Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a scoate la iveală subiecte sensibile pe care nu doresc inițial să le aducă într-o discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ți s-a întâmplat ca, într-un casting, să-ți propui să nu aduci în discuție o temă, o persoană, un eveniment, și totuși să te „trezești” vorbind pe acel subiect?*

Poate... Dar nu neapărat subiecte sensibile. Mi s-a întâmplat să fac *small talk* cu oamenii prezenți, așa, ca să ne cunoaștem și să nu par un *freak*, iar apoi, în drum spre casă, realizez ce idioțenii am debitat.

3. *Cum crezi că poate fi depășit blocajul emoțional cauzat de teama de a nu greși în casting, de graba de a executa indicația sau de descurajarea în cazul unui feedback negativ?*

Cred că trebuie să lași totul afară când intri, să-ți golești mintea, să știi cine ești ca actor, să ai încredere în tine, să-ți asumi dacă greșești și să râzi de tot, de ei, de tine. Un *Je m'en fous* ajută tot timpul. Când eram în facultate, băgam alcool sau extraverbal, nu merge.

4. *Castingul a fost uneori locul de întâlnire dintre regizori și actori deveniți ulterior actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o revelație, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?*

Nu am găsit încă un regizor atât de slab încât să ajungă la nivelul meu. Sunt un actor mediocru. Dar mă fac eu mare. Oricum acest gen de conexiune între actor și regizor mi se pare că pune mai multă presiune pe actor, „ok, m-a luat pe mine pentru că are încredere și știa că-s bun și că o să fac senzație. Dar dacă îl dezamăgesc și îl/mă fac de rușine?” Mai bine fără.

5. *În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi interzice actorului accesul la anumite roluri. Ai fost vreodată cuprins de panică, ai renunțat la un casting de teamă că nu mai poți fi distribuit în anumite roluri, că ești prizonierul vârstei?*

Nu, probabil aș fi refuzat eu dacă trebuia să joc nushce *lover boy* pubertin, când eu am 33 de ani și sunt chel. În partea cealaltă de vârstă am jucat și mi-a plăcut, merg bine compozițiile.

6. *Într-un casting, regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri sau despre rolul pe care ar urma să-l joci. Ți*



*s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să te prezinți într-o lumină seducătoare, să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?*

Da. „Păi, am jucat cu Adrien Brody/ serios, în ce film?/ eh unu, n-a apărut încă/ și ce rol ai făcut?/ un pescar/ și ați avut scene împreună?/” Realitatea: nu chiar, dar am stat de vorbă în fața rulotei lui, între scene, e un om foarte fain. Eram figurație. Nici nu mă văd.

*7. Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiție unde spontaneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra chiar în blocaj și pierd rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Cum ar trebui să procedeze el pentru a obține totuși rolul?*

Cred că ar trebui să fie o școală și pentru asta. Justă, nejustă, nu prea ai ce face, regizorul se gândește că dacă aici faci așa, la filmare, pe scenă sau la repetiții cum va fi? La fel cum unii actori nu sunt buni la casting, mulți dintre ei nu știu să se vândă, să se promoveze, nici măcar nu ajung la castinguri pentru că nu s-au infiltrat, adaptat. Mulți actori buni nu reușesc pentru că nu sunt lupi, nici n-ar avea cum. Pentru asta, în alte țări, există agenți.

## **VI. Raluca Iani**

*1. Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?*

Am pierdut mai multe castinguri, majoritatea pentru că nu mi se potrivea tipologia personajului căutat. Dar, uneori, au fost și motive mai puțin obiective: pentru că sunt moldoveancă/pentru că [în trecut] avusesem o relație cu un actor care era deja în distribuție/pentru că sunt impertinentă și pun întrebări în loc să mă conformez/pentru că am un copil (pe vremea când aveam doar unul) și „probabil nu sunt dedicată meseriei” – era o doamnă regizor.

*2. Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvălui, involuntar, subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?*

Nu.

3. *Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie de graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?*

N-am nici cea mai vagă idee. Nu prea sunt emotivă la castinguri. Încerc să fac ce mi se cere și dacă nu e ok – nu se termină lumea. Emoții mai mari am la premiere. Acolo pentru mine e o miză infinit mai mare. Combinație de frică și adrenalină. Mi s-a întâmplat să trec prin astfel de blocaje înainte să intru pe scenă. Am fost nevoită să fac efortul necesar să le depășesc: dau erase – nu mă mai gândesc – cu curaj, înainte! La castinguri ai mereu posibilitatea să-ți bagi picioarele, pe scenă – nu chiar.

4. *Unii regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit, ulterior, actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?*

Nu prea. Sunt destul de cerebrală, rar mă ia valu' (ceea ce nu e neapărat o calitate). Am nevoie de timp pentru a crede într-o relație. În privința relației regizor-actor, sunt foarte sceptică și reticentă. Cred că, dacă regizorii, exact așa cum sunt ei, n-ar fi regizori, ci orice altceva, ar avea mult mai puțini prieteni și mult mai puțini actori le-ar zâmbi și ar petrece timp cu ei. E valabil și pentru critici. Bineînțeles, sunt regizori care-mi plac și regizori care-mi sunt total antipatici, cu care mi-ar fi foarte greu să lucrez. Sunt regizori cu care nu m-am înțeles, dar cu care am lucrat foarte bine și apoi m-au luat și în alte spectacole. Am colegi/colage care au „presentimente” și se simt legați/legate într-un fel „astral și inexplicabil” de toți regizorii cu care lucrează, așa că eu nu cred în asta. Cred în disponibilitate, implicare și colaborare.

5. *În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teamă că nu poți fi distribuită într-un anume rol din cauza vârstei?*

Dacă vârsta nu era specificată nicăieri – m-am dus la toate castingurile care m-au interesat. Viziunea regizorală diferă de multe ori de descrierea din text a personajului. Am 36 și am jucat până acum mamă de adolescent, bunică, cucoană de peste 40, tânără studentă. În teatru vârsta nu e un obstacol sau un criteriu fix. Dar în film este. Dacă un director de casting caută femei între 20 și 28, nu am să mă duc doar pentru că am eu senzația că arăt mai tânără.

6. Într-un casting, regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?

Până acum nu a fost cazul. Nu mi s-au pus întrebări la care răspunsul ar fi putut fi variabil. Dar aş exagera/minți/manipula dacă aş considera că mă ajută cu ceva, cu condiția ca imoralitatea să nu-mi creeze o stare de vinovăție și cel mințit să nu-mi fie apropiat.

7. Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiție unde spontaneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține totuși rolul?

Spontaneitatea e o calitate. Le lipsește celor care acționează după ce analizează mult. Alții fac și apoi analizează. Dacă la un casting se punctează spontaneitatea, înseamnă că-i interesează viteza de reacție. Dacă ești lent, oricât de talentat ai fi, nu e locul tău acolo! În *stand-up comedy*, de exemplu, nu poți fi lent, e un gen care impune viteză. Dar, dacă, totuși, actorul respectiv – cel lent și talentat – nu se poate obișnui cu ideea că există genuri de teatru/cinema/show/entertainment care nu i se potrivesc, atunci ar putea merge la toate castingurile care i se ivesc, să se apuce să-și testeze reacțiile în toate situațiile posibile. Experiența ajută mult, memoria corpului poate face minuni.

## VII. Anca Hanu

1. Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?

Nu știi întotdeauna pentru care rol te duci la un casting. Eu cred că dacă nu ai primit un rol pentru care ai dat o probă, înseamnă că nu te-ai potrivit cu ceea ce caută regizorul și trebuie să înveți să te obișnuiești cu ideea că nu te poți potrivi întotdeauna. Poate fi dezamăgitor, dar se educă și asta.

2. Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvălui, involuntar, subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?

Nu, nu mi s-a întâmplat la un casting.

3. *Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie de graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?*

Acum ceva vreme nu știam să mă arunc pur și simplu și să fac lucruri, să inventez, să improvizez cu orice risc. Prima dintre admiterile mele a fost un fiasco din cauza emoțiilor. Am învățat cu greu și în timp să fiu deasupra lor, dar nu înseamnă că reușesc de fiecare dată! Cred că un regizor bun poate observa la un actor, chiar și atunci când poate greșește, posibilitățile pe care le are. Lucrăm și cu creierul și cu inima și îmi place să cred că scăpările, greșelile sau blocajele sunt utile pentru că te ajută să te dezvolți, să înțelegi ce se întâmplă cu tine, de ce te simți slab sau, pur și simplu, prost. Autoanaliza – asta e foarte bună atâta timp cât înțelegi că pot exista probleme. Conștientizându-le, poți merge la luptă!

4. *Unii regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit, ulterior, actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?*

Simt, câteodată de la prima întâlnire, dacă există chimie. S-a întâmplat și să mă înșel. Nu sunt foarte pricepută în a ghici oamenii, în general! Despre aceste întâlniri de care spui tu, nu am auzit decât lucruri foarte bune, o relație de compatibilitate regizor-actor a născut lucruri minunate și pe termen lung.

5. *În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teamă că nu poți fi distribuită într-un anume rol din cauza vârstei?*

Nu am fost în situația asta niciodată, dimpotrivă, am fost la un casting pentru un film în care am și jucat până la urmă, în care trebuia să interpretez rolul unei femei de 40 și un pic de ani! A ajutat enorm machiajul și chiar a fost distractiv că am făcut cunoștință cu niște fete de acolo înainte să intru la machiaj, iar când am ieșit, au vrut să facem din nou cunoștință! Le-am spus că făcuserăm cunoștință cu o oră înainte.

6. *Într-un casting, regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma*

*să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?*

Nu mi s-a întâmplat niciodată și nici nu mi se pare că pot manipula, eu una, nu pot! Cred că un regizor cu nas bun se prinde când o iei prin păpușoi!

*7. Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiție unde spontaneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține totuși rolul?*

Depinde foarte de mult de câtă experiență a acumulat acel actor! În ceea ce privește citirea textului la prima vedere, mi se pare firesc ca la început să mai fie și hâcuri, dar, după niște ani, mi se pare inadmisibil să nu știi să citești cât de cât bine un text, să nu-l ghicești măcar un pic! E relativă treaba cu descalificarea. Sigur că poți avea o zi proastă sau poate miza e foarte mare, te sperie și atunci te încrâncenezi să faci bine, dar rezultatul poate fi exact pe dos! Până și creativitatea la comandă se poate educa prin exerciții de improvizație de tot felul. Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține rolul? Să își echilibreze, pe cât posibil, interiorul și să accepte că, până la urmă, e doar o audiție! Ușor de zis, greu de făcut. Nu spun că nu trebuie să ia în serios treaba, dar e vorba aia în teatru că „prea te iei în serios”, iar eu traduc asta cam așa: atâta timp cât ești dispus să te joci de-a orice și îți place joaca aia, joacă-te, nu te face că te joci!

## **VIII. Elena Ivanca**

*1. Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?*

Da! E greu să răspunzi la această întrebare. Ești tentat fie să te aperi, pentru a-ți păstra speranța și a concluziona prin a spune că regizorul caută o anume față sau că, în alăturarea cu celelalte personaje, nu e ceea ce vrea, fie să fii crud și să-ți cauți mereu o vină (nu sunt bună pentru film, am o expresivitate mult prea puternică, vocea impostată, un firesc ce urmărește mai mult efectul teatral decât cel filmic etc.).

*2. Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvălui, involuntar, subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a*

*întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?*

Am observat că unii regizori de film au ca prim scop acest lucru și o fac atât de subtil, încât ajungi să te simți ca la psiholog, nu ca la casting. Alții se rezumă doar la a vorbi despre rolul și tipologia personajului, urmând ca mai apoi să primești textul să îl citești și gata. N-am regretat însă că am spus ceva ce poate nu ar fi trebuit, nu cred că asta poate cântări, cu adevărat, în luarea unei decizii finale.

*3. Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie de graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?*

Cel mai confortabil te simți când ești recomandat de cineva care știi că girează într-un fel pentru tine, dacă ai mai întâlnit regizorul în situații similare sau alte conjuncturi. Am observat că mă ajută energia pe care mi-o transmite regizorul sau directorul de casting. Foarte important pentru mine este să nu știu foarte multe detalii (de exemplu, câți au mai dat probă pe același rol sau cine). E greu să depășești blocajele emoționale și teama, dar, dacă ți se dă răgazul să citești textul de mai multe ori, te poți reorganiza.

*4. Unii regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit, ulterior, actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?*

Din păcate, nu am trăit această experiență. Uneori pleci de la casting convins că a fost acea mare întâlnire, recunosc, fără urmă de jenă, că încă mai visez la asta, dar constăți mai apoi că a fost o formă naturală de politețe sau tactică pe care regizorul o folosește.

*5. În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teamă că nu poți fi distribuită într-un anumit rol din cauza vârstei?*

Dacă s-a specificat, în invitația la casting, vârsta personajului, n-am aplicat. În film cred că a jongla cu vârsta este mult mai puțin posibil decât în teatru (asta dacă nu ești Meryl Streep).

*6. Într-un casting, regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma*

*să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?*

N-am făcut acest lucru sau nu-mi amintesc?! Nu, nu cred că am făcut asta. Firea nu m-a ajutat deloc în acest sens. Ceea ce știu sigur că am făcut, a fost o supralicitare a bunei dispoziții, un soi de veselie exagerată.

*7. Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiție unde spontaneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține totuși rolul?*

Pornind de la premisa că faci această profesie pentru că ai talent (o polemică infinită și cu talentul), la un casting, regizorul poate, prin anumite detalii pe care le observă sau alte propuneri, să sesizeze, chiar în situații de acest gen, extraordinarul potențial pe care-l are cel sugrumat de emoție. A răspunde dacă este just sau nu ca un actor mare să nu ia o probă de film, poate avea variate răspunsuri care mă îndreaptă însă spre aceeași concluzie: regizorul vede (sau nu) în tine personajul pe care îl caută. Dacă actorul este la primele sale probe, nu va avea aceeași atitudine ca cel care a mai făcut deja multe alte filme. Nu poți face nimic mai mult pentru a obține un rol, decât a fi tu însuși și a încerca să te apropii de personajul care îți este propus sau de contextul propus.

## **IX. Andrei Sabău**

*1. Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?*

În Petroșani, castingurile aveau loc în urma unor discuții între regizor și directorul instituției, așa că distribuția era deja hotărâtă. Castingurile țineau loc de introduceri și erau, de cele mai multe ori, o formalitate. În Oradea, în general, pentru fiecare proiect sunt invitați toți actorii angajați ai instituției, iar castingul are loc sub forma unei discuții individuale cu regizorul și, uneori, lectura unui fragment. De multe ori, ne este comunicat pentru ce rol dăm castingul și textul spectacolului ne este trimis prin e-mail de la secretariat, așa că nu intervin surprize pe parcursul interviului.

În prima zi ca angajat al Teatrului „Regina Maria” din Oradea, am participat la castingul regizorului Alexandru Dabija pentru rolul Trofimov din „Livada de vișini”, casting pe care l-am ratat. M-am strecurat în sala de casting

și am observat celelalte opțiuni pentru rolul respectiv. Mi se părea că toți ceilalți încearcă o variantă plină de patos, lucru pe care domnul Dabija îl descuraja, așa că atunci când mi-a venit rândul, am încercat o variantă mai calmă a personajului. Deși domnul regizor mă încuraja să exteriorizez mai mult ceea ce spun, nu am reușit să găsesc o balanță între ceea ce voiam eu să prezint și ceea ce, probabil, dorea regizorul de la mine. A doua zi am fost anunțat că unul din colegii cei mai histrionici a luat castingul.

*2. Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvălui, involuntar, subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?*

Unul din subiectele preferate ale regizorilor la castinguri, în ceea ce mă privește, pare a fi unul din teatrele în care am fost angajat și care e recunoscut unanim ca un tărâm al tuturor posibilităților. Mă refer la teatrul din Petroșani. Deși majoritatea rolurilor importante din CV-ul meu au fost interpretate pe scena de acolo, lucru care îmi permite să vorbesc destul de mult despre mine strict profesional, am întâlnit de multe ori o curiozitate în legătură cu evenimentele mai lumești de acolo. Nu pot să spun că nu am trecut printr-o serie de întâmplări interesante, care, retrospectiv, au devenit povești foarte interesante, așa că de multe ori mă trezesc relatând episoade din viața din Petroșani, care nu au neapărat relevanță în momentul castingului.

*3. Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie de graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?*

Experiența mea în materie de castinguri, în mare parte în cadrul instituțiilor, m-a determinat să nu mă găsesc în situația de a mă bloca într-un astfel de moment. Conștientizarea că regizorul a aflat în prealabil anumite lucruri despre echipă și faptul că mai degrabă eu sunt în postura de a comunica cu un străin, mă ajută să realizez că o demonstrație a abilităților mele nu constă într-o încrâncenare de a arăta de ce sunt capabil, ci într-o prezență cât se poate de sinceră și disponibilă.

*4. Unii regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit, ulterior, actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?*



Personal, nu. Fiecare relație de lucru pozitivă pe care am trăit-o s-a împlinit mai degrabă la repetiții, ulterior, ca o consecință a unor întâlniri la lucru propriu-zis. În schimb, anumiți regizori cu care am lucrat mi-au mărturisit că au intuit ceva pozitiv în legătură cu mine la prima întâlnire. Cred eu, din cauza vocii, care surprinde în raport cu fizicul meu.

*5. În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teama că nu poți fi distribuit într-un anume rol din cauza vârstei?*

În instituțiile teatrale în care am lucrat nu există distribuiți în roluri *contre-emploi*. De cele mai multe ori, actorii distribuiți într-un rol au vârsta apropiată de cea a personajului pe care urmează să-l interpreteze. La modul ipotetic, o astfel de condiție nu m-ar opri să mă prezint la un casting. În facultate, am interpretat roluri atât mai tinere, cât și mai în vârstă decât vârsta mea reală și, de fiecare dată, mi s-a părut că mă descurc mai bine într-un rol de compoziție.

*6. Într-un casting, regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?*

Nu am fost niciodată de părere că poți prezenta la un casting mai mult decât propria persoană, dar nici nu am fost pus niciodată în postura în care totul să depindă de un anumit concurs sau nu am conștientizat asta. În perioada în care încercam să găsesc un post la un teatru, pentru a putea pleca din Petroșani, am fost confruntat cu o situație de casting la teatrul din Brașov, în care directorul și ceilalți oameni din conducere au fost avertizați de directoarea din Petroșani că nu ar fi bine să mă angajeze din diferite motive, iar eu am fost pus în postura de a explica aceste avertismente. Întrucât nu erau fondate din punctul meu de vedere, fiind motivate doar de dorința managerului din Petroșani de a mă păstra în postul meu, am prezentat situația cât se poate de sincer. Nu cred că explicația mea m-a ajutat foarte mult și nu cred că am fost crezut, întrucât nu am mai fost invitat la următoarea etapă a concursului de angajare.

*7. Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiență unde spondaneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se*

*descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține, totuși, rolul?*

Mi se pare că intuitivitatea este o caracteristică obligatorie a unui regizor de succes. E greu să îți dai seama dacă o alegere bazată pe o interacțiune extrem de scurtă este una bună, iar, în cazul unui blocaj al actorului, decizia devine și mai greu de luat. Totuși, alegerea distribuției e o realitate cu care acesta se confruntă în pragul fiecărui proiect și cred că, la un moment dat, devine destul de clar pentru regizor ce implică. De aceea nu cred că un regizor capabil descalifică un actor pentru un moment de blocaj, având la îndemână o serie de instrumente prin care poate detensiona situația. Nu cred că un regizor descalifică un actor în contextul unui casting din cauza unui moment de pierdere, atâta timp cât există interes din partea regizorului. În ceea ce ține de actor, cred că e suficient ca acesta să-și spună că audierea e câștigată atâta timp cât reușește să acceseze o stare de calm și disponibilitate.

## **X. Ingrid Elena Robu**

### *1. Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?*

Nu doar o dată, de cele mai multe ori. De câte ori am aflat de un casting, am încercat să particip. Mai puține sunt cele pe care am reușit să le iau. Cred că circumstanțele diferă de la un casting la altul. Cu cât este un casting mai mare, adică, făcut public și mediatizat, cu atât concurența este mai mare, dar și zvonurile din timpul desfășurării castingului sunt pe măsură. De cele mai multe ori, zvonul cel mai des întâlnit la un casting, este acela că distribuția este deja făcută. Cred că de câteva ori distribuția era deja făcută și castingul a fost doar o forma de reglementare a birocrăției, dar au fost dați când chiar dacă cumva luasem castingul, directorul s-a opus intrării mele în distribuție, dați când am știut că nu am fost foarte în formă și emoțiile au fost poate prea mari, dați când nu mă potriveam pe acel rol (pentru că mulți nu specifică în anunț exact ceea ce caută și îți dai seama abia când ajungi acolo că nu te potrivești tiparului căutat), dați când nu am fost destul de deschisă și dați când nu am înțeles când nu am înțeles nici eu de ce nu l-am luat. Din păcate acest gen de lămuriri după un casting din partea acelora care l-au organizat, nu prea există.

*2. Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvălui, involuntar subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a*

*întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?*

Da, mi s-a întâmplat de câteva ori. Noi actorii ar trebui să știm să ne „vin-dem” în cadrul unui casting, să știm să ne punem în evidență atuurile, ascunzând lipsurile sau slăbiciunile, sau zonele pe care nu le stăpânim. Nu de puține ori, dacă anumite castinguri s-au organizat în forma unui interviu sau au inclus unul, să îmi evidențiez toate lipsurile, slăbiciunile și zonele pe care nu le acopăr. Spre exemplu: mi se spune că nu știu să cânt, că sunt afo-nă, aritmică, dar mie îmi place să cânt, și cânt cu mare bucurie.

*3. Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie de graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?*

E simplu teoretic, dar greu de pus în practică. Să luăm un scurt moment de respiro și să ne aducem aminte că cei din comisie, juriu, regizorul, direc-torul, oricine este în fața noastră sunt oameni, și nu dumnezei. Pentru că deseori avem tendința, noi actorii, să investim o putere mult prea mare în anumiți oameni, și asta ne oferă un scurtcircuit temporar.

*4. Unii regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit ulterior actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?*

Mi s-a întâmplat să lucrez cu un coleg actor care a și regizat cele două spec-tacole în care a jucat. Colaborarea cu el a fost foarte plăcută, primul spec-tacol pe care l-am făcut împreună a fost unul de tip one man show, eu fiind cea care îl juca, el interpretând o voce în acel spectacol. A fost o colaborare foarte plăcută și pot spune că sunt „actrița preferată” deși contextul era unul independent, amical, de echipă. A fost foarte important pentru că a fost singurul coleg-regizor-actor care și-a dat interesul să mă descopere foarte bine ca actriță, cu toată răbdarea și munca necesară. Cred că un astfel tip de proces presupune foarte multă încredere de ambele părți și o senzație de egalitate.

*5. În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în consi-derare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a acto-rului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teama că nu poți fi distribuit într-un anume rol din cauza vârstei?*

Da, deși am un aspect fizic mai tânăr decât vârsta mea reală, de multe ori m-am temut să merg la un casting care nu e în categoria mea de vârstă, mi-am zis că nu are rost. De curând am împlinit 30 de ani și multe castin-guri sunt cu vârsta maximă de 27, de câte ori văd asta îmi mut gândul fără nici un regret.

*6. Într-un casting regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?*

Din câte îmi amintesc, nu.

*7. Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiție unde spon-taneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține totuși rolul?*

Cred că un actor ar trebui să fie spontan prin definiție și să fie capabil să citească un rol, un text la prima vedere. Din punctul meu de vedere e o ches-tiune de instinct, iar acesta se formează în timp, se educă. Nu putem fi nea-părat creativi la comandă, dar trebuie să fim spontani să încercăm, să vrem. Cred că asta e foarte ușor de citit și de observat dacă un actor își dorește acel rol și e dispus să încerce cu adevărat, și cel mai important: e deschis. În ceea ce privește o primă lectură a unui text sau a unui rol, cred că actorul ar trebui să fie capabil să citească cel puțin corect, ținând cont de semnele de punctuație, și să citească cursiv chiar dacă nu cu foarte multă intenție. Mi se par just să fie descalificat, dacă actorul se bâlbâie foarte mult la o primă lec-tură. Avem emoții, dar avem o întreagă pregătire în ceea ce privește contro-lul acestora. Aceasta este meseria noastră. Pentru unele chestiuni nu există scuză. Și dacă totuși emoțiile sau lucrurile scapă de sub controlul actorului, acesta poate să ceară o pauză de un minut să își revină și să mai încerce o dată, cu forțe proaspete.

## **XI. Nicoleta Lefter**

*1. Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?*

80/% din castingurile pe care le dau nu le iau. Nu mă potrivesc cu ce vrea regizorul sau producătorul. Nu țin de mine.

2. Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvălui, involuntar subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?

Da, evident că nu e comod la casting. Unii îți cer să vii în costum de baie, alții îți cer să povestești o întâmplare tristă sau te pun să treci prin diferite stări ca să vadă ei nu știu ce chestie.

3. Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie de graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?

Să ceri o pauză sau să refuzi să mai continui.

4. Unii regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit ulterior actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?

Nu, din păcate nu sunt actrița fetiș a nimănui. Îmi place să lucrez cu oameni noi, poate de asta.

5. În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teama că nu poți fi distribuit într-un anume rol din cauza vârstei?

Nu, dar într-adevăr mă dau mai mică, ca vârstă, la castinguri:)

6. Într-un casting regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?

Toți mințim zilnic și seducem pentru a obține ceva, așa am fost învățați de mici. Dar nu mă gândesc că-i ceva nasol în a face asta. Dau ceea ce mi se cere.

7. Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiție unde spontaneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de

*timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține totuși rolul?*

Dacă are text la prima citire, ar trebui să nu meargă. Cred că fiecare actor ar trebui să-și cunoască limitele, zonele în care poate excela și zonele în care nu. Nu se poate să faci totul perfect. Eu nu știu să cânt, de exemplu, și atunci nu merg la audiții pentru spectacole muzicale.

## **XII. Robert Pavicsits**

*1. Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?*

Ca orice actor, da, pierzi castinguri. Nu poți fi tot timpul omul potrivit la locul potrivit. Cred că le-am pierdut din simplul fapt că nu eram neapărat ceea ce căuta regizorul pentru acel rol sau pentru acea distribuție. Castingul presupune să corespunzi cu o imagine a rolului din imaginația regizorului, o imagine pe care tu nu ai cum să o accesezi, iar el nu tot timpul ți-o face clară înainte.

*2. Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvălui, involuntar subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?*

Nu a apărut drăcușorul din simplul motiv că nu consider că aș avea ceva de ascuns. Din contră, părerea mea este că la casting trebuie să te duci deschis tocmai fiindcă, în urma deciziei regizorului, te vei alege cu o colaborare destul de lungă în care toate lucrurile evitate voluntar, lucrurile ascunse, te vor ajunge din urmă și te vor mușca. De exemplu, nu poți cânta, asta e. Mult mai bine să se știe de neajunsul ăsta al tău, decât să nu se știe, să fii pus să cânti și să dai chix cu brio. Îți faci viața grea, mințind.

*3. Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie de graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?*

Orice poate fi depășit în momentul în care există răbdare de ambele părți. Răbdarea necesită timp. Timpul, din păcate, nici pentru filme, nici pentru producții teatrale, nu prea există. Aparent totul trebuie rezolvat într-o singură întâlnire cu cel care face castingul. Toți se grăbesc să facă distribuția și să se apuce de lucru, presați fiind de perioada scurtă de timp alocată producției. Când vorbim de texte clasice, actorul trebuie să-l fi citit și să aibă,

în momentul castingului, o privire de ansamblu. Dar sunt și texte contemporane, mainstream sau nu, pe care actorul nu le știe. Le vede prima oară în casting. Și atunci, tu, ca actor, nu ai privirea de ansamblu care să îți dea o viziune a ceea ce încerci. Eu, personal, cred că trebuie pus la dispoziție textul sau piesa, cu o săptămână înainte, tuturor celor care vor să participe la casting. Astfel devine și mai relevant cum vede actorul respectiv personajul pentru care dă audiție. Timpul prelungit pentru un casting, întâlnirile multiple, ar elimina blocajul, ar elimina acel ACUM SAU NICIODATĂ din subconștientul actorului. Astfel, actorul ar câștiga relaxare și, în consecință, ar arăta mai mult, iar regizorul ar avea timp să-i descopere abilitățile, să vadă nivelul la care actorul răspunde, sau nu, la direcția pe care o propune, să vadă cum rezonază în tandem. Poate actorul a avut cea mai proastă zi. În ziua următoare te-ar putea uimi, dar nu mai are ocazia.

*4. Unii regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit ulterior actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?*

Încă nu, dar sper să întâlnesc așa o situație. Asta înseamnă că rezonzi perfect cu regizorul.

*5. În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teama că nu poți fi distribuit într-un anumit rol din cauza vârstei?*

Dacă e de casting, te duci. Nu are relevanță ce crezi tu despre distribuție până nu înțelegi ce vrea regizorul. Poate îți cere compoziție de vârstă. Am văzut cazuri în care nici măcar sexul nu mai conta, bărbații jucând femei și invers. De ce m-ar împiedica vârsta?

*6. Într-un casting regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?*

E aceeași discuție ca și la drăcușor. Toate lucrurile exagerate sau neadevărate te vor prinde din urmă și vor lucra în defavoarea ta. Din viața privată există un nucleu foarte intim la care nu dau acces, dar, în rest, experiența de viață privată îl poate ajuta pe regizor să te înțeleagă. În domeniul ăsta nu e ca și

cum ai minți. în CV, pentru o corporație. Un regizor atent își va da seama de crăpăturile din poveste și va descoperi făcătura. Iar dacă ești un actor bun și poți minți fără ca el să-și dea seama, chiar meriți rolul.

*7. Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiție unde spontaneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține totuși rolul?*

Fără să vreau, am răspuns deja, la întrebarea asta, mai sus. Cred că timpul acordat și atenția pentru casting pot fi un răspuns la aceste erori. Timp alocat, întâlniri repetate, text pus la dispoziție din timp, poate crește nivelul de relevanță al întâlnirii cu fiecare actor.

### **XIII. Sorin Miron**

*1. Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?*

Am pierdut muuuuulte castinguri. Motivațiile sunt multiple. Dar dacă este să vorbim despre motivațiile care au ținut de mine, cred că de cele mai multe ori nu am fost destul de relaxat sau nu am găsit doza corectă între ce credeam eu despre rol și ce avea în cap cel care mă chemase la casting.

*2. Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvălui, involuntar subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?*

Da, cred că se întâmplă destul de frecvent. Și asta din cauza faptului că ai senzația adesea, ca actor, că dezvăluind anumite lucruri despre tine, îți afișezi disponibilitatea. Și disponibilitatea este una dintre caracteristicile cele mai importante ale unui actor.

*3. Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie de graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?*

Nu știu. Dar cred că trebuie în cele din urmă să realizezi că nimic nu poate să fie cu adevărat grav dacă greșești ceva și că cel din fața ta este un om, ca și tine. Cu toane, dorințe, credințe, dar și slăbiciuni. Așa că, până la urmă este doar o întâlnire între doi oameni, care iese sau nu iese. Nimic mai mult.



4. *Unii regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit ulterior actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?*

Nu. Senzația mea este că până acum regizorii cu care am lucrat m-au „descoperit” la lucru. Un presentiment al relației care va urma apare întotdeauna când întâlnești un om, fie că este el unul negativ sau unul pozitiv, dar adevărata descoperire cred că apare numai când încep să lucreze împreună. Cred că pentru mine așa a fost.

5. *În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teama că nu poți fi distribuit într-un anumit rol din cauza vârstei?*

Nu. În schimb am aflat că nu am primit un rol din cauză că arăt mai tânăr decât vârsta mea biologică, sau mai degrabă mai tânăr decât își dorea regizorul să arate personajul.

6. *Într-un casting regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?*

Nu. Din fericire am avut ocazia să lucrez numai roluri sau în spectacole de care să fiu mândru și care să mă facă să fiu mândru să le am în CV. (în proporție de 97%) ☺.

7. *Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiție unde spontaneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține totuși rolul?*

Mi-aș dori să am un răspuns la această întrebare. Din păcate, toate experiențele pe care le-am avut până acum au fost atât de diferite, încât nu am reușit să găsesc o rețetă. Deși poate să pară ciudat, senzația mea, gândindu-mă retrospectiv, este că am luat acele castinguri la care nu am fost concentrat pe rezultat. În general, când m-am prezentat la un casting foarte hotărât să

Îl iau, nu l-am luat. În schimb, când m-am dus fără să mă gândesc la importanța obținerii aceluia rol, sau foarte obosit (deci cu simțurile puțin „amorte”), atunci am luat acel casting. Dar evident că nu este o regulă sau o rețetă asta. Poate doar partea cu lipsa de încrâncenare care, de cele mai multe ori în meseria noastră, zic eu, este de aur.

#### **XIV. Adrian Cucu**

##### *1. Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?*

Am pierdut o grămadă, o căruță! În țara noastră frumoasă se pierd castinguri sau nu primești rolul pentru că totul se desfășoară sub umbrela unui subiectivism feroce, și anume după „moacă”. Iar cum moaca mea nu are legătură cu moda filmelor din perioada noastră, de 26 de ani post-decembristă, nu primesc roluri.

*2. Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvoltă, involuntar subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?*

Îmi pare rău, dar nu cred în acest „involuntar”. „Drăcușorul din spatele gândului pervers” este, de fapt, interlocutorul pe care îl accepți și decizi să îi spui ceva sensibil. Dar se poate întâmpla la casting pentru că atâta timp cât îi vorbești unui străin care nu știe nimic despre tine, e ok, mai ales că poți să trăiești o stare care ar putea ajuta, în funcție de ce ți se cere, la viitorul rol ☺)!

*3. Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie de graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?*

Nu trebuie să-i dai importanță mare! Orice blocaj de acest fel poate fi stopat dacă nu-i dai importanță, dacă-l reduci la nivelul de „simplu și amuzant”.

*4. Unii regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit ulterior actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?*

Am întâlnit în facultate, deci pentru o scurtă perioadă, așa ceva. Adică regizorii mă plăceau și jucam mult la ei, dar eu nu am simțit neapărat același

lucru. Deci știi cu ce se mănâncă, dar n-am mai mâncat de atunci și nici nu cred că voi mai mânca vreodată! ☺)

*5. În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teama că nu poți fi distribuit într-un anume rol din cauza vârstei?*

Vârsta nu e esențială în această meserie, deci nu ar trebui să fie o problemă. Pe o față de actor destul de deschisă și luminată poți pune ce vârstă vrei, și-n sus, și-n jos! Am fost la un casting unde se cerea vârsta de 40 de ani pentru un rol de tată de adolescent și am fost întrebant: „...dar voi ce mâncați de arătați mai tineri cu 10 ani decât aveți?” Totuși, dacă-mi las barbă, mă îmbătrânește cu 10 ani.

*6. Într-un casting regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?*

Există această atracție și, implicit, acest risc, din ideea greșită că te-ar putea ajuta cu ceva o ușoară exagerare, dar e o capcană! La castinguri e ca și-n viață, dacă minți pentru a manipula, oricum adevărul o să iasă la iveală pentru că strică naturalețea, o strică de tot. Mă rog, acolo unde e nevoie de natural și adevăr.

*7. Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiție unde spontaneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține totuși rolul?*

Descalificarea nu e justă, iar actorul nu trebuie să facă nimic. Spontaneitatea poate fi doar de o zi, să țină doar de noroc, mâine să fii praf, așa cum e valabil și la blocaj, pot să te blochez azi, dar mâine să strălucești. Adevărul e că actorul, ca să-ți dea ceva, trebuie un pic cucerit. Majoritatea cred greșit, adică invers, că regizorul trebuie cucerit! Dar asta e strict părerea mea.

## **XV. Fatma Mohamed**

1. *Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?*

Da. Nu eram pregătită să merg la acel casting, am fost pur și simplu „împinsă” de o colegă. Nu aveam un repertoriu de texte pregătit pentru astfel de ocazii neprevăzute, astfel că m-am prezentat cu un text pe care abia-l citisem în cadrul unui spectacol-lectură, deci nu îl stăpâneam bine. Acesta credeam că a fost motivul însă, după 6 luni, am aflat direct de la regizoare că teatrul respectiv nu accepta colaboratori.

2. *Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvălui, involuntar subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?*

Nu știu dacă e vorba despre acest „drăcușor...”, dar îmi amintesc că, într-un casting, exact după ce terminasem un monolog, m-am trezit spunând „scuze”. Nu făcea parte, bineînțeles, din monolog.

3. *Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie de graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?*

Castingul în sine trebuie privit mai cu detașare. Înainte de a intra în sală, cred că e bine să-ți spui că nu e primul și nici ultimul casting la care mergi. Să realizezi că poate ești potrivit pentru rol sau poate nu, că nu numai de tine depinde acest lucru. E important să mergi pregătit, adică să știi ce se cere, să cunoști cât de cât activitatea regizorului respectiv, să te documentezi. Sunt multiple feluri de a depăși sau de a te confrunța cu blocajele emoționale, depinde de fiecare actor în parte. Important este să fii relaxat, atent, curios și disponibil. Castingul e o ocazie bună de autoevaluare. Eu cred că și o inspirație adâncă, ca să simți mirosul aceluia spațiu, te poate relaxa, sau contactul sincer și direct cu ce-i în jurul tău: spațiul, obiectele, regizorul. Când simt un astfel de blocaj, eu încerc cât mai repede, să-l accept și caut să fiu cât mai prezentă, deci, cum spuneam, îmi folosesc simțurile pentru a lua contact cu prezentul, prin toate simțurile: miros, văz, auz etc...; ascult cu atenție indicația, iar dacă nu am înțeles-o (datorită blocajului), cer respectuos să mi se mai repete. Îmi las timpul necesar să creez în imaginație situația sau măcar începutul și sfârșitul ei, și apoi intru în „joc”.

*4. Unii regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit ulterior actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?*

Da, am avut, mi s-a întâmplat cu un regizor de film. La prima noastră întâlnire plutea un fel de înțelegere din priviri asemănătoare cu cea dintre îndrăgostiți. Amândoi ne zâmbeam, ne rușinam în același timp, dar ne și înțelegeam. Mi-a explicat scena, eu am vizualizat-o și, a doua zi, am jucat-o. A fost doar o scenă și o replică. După un an, când a avut loc vizionarea celui film la noi în oraș, la cocktailul de după vizionare, a venit la mine și m-a întrebat dacă mai știu o altă limbă străină pe lângă engleză, pentru că l-am inspirat pentru un personaj pe care ar vrea să-l joc chiar eu, în următorul lui film. I-am spus că mai știu și italiană. El a fost foarte bucuros, acțiunea filmului se petrecea exact într-un studio audio, în Italia. Așa am jucat și în al doilea film. Apoi m-a chemat, pentru o zi, în Budapesta să filmez un demo cu două scene pentru un alt film. După un an, după ce a primit finanțarea, am ajuns să joc în Marea Britanie. După doi ani m-a întrebat dacă m-ar deranja să port perucă în următorul lui film. Deja știa ce vrea de la mine și știa că se poate baza pe mine. În acest al treilea film am ajuns chiar și eu să propun niște acțiuni ce le-a acceptat și integrat în film. Anul acesta m-a sunat spunându-mi că așteaptă finanțarea pentru cel de-al patrulea film și m-a întrebat dacă sunt disponibilă să joc, în cazul în care va reuși. Cu puțin timp în urmă, am văzut un interviu în care a pomenit exact faptul că sunt actrița lui fetiș ☺.

*5. În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teama că nu poți fi distribuit într-un anumit rol din cauza vârstei?*

Nu.

*6. Într-un casting regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?*

Nu. Ar fi trebuit? Eu nu consider că e bine să faci asta.

7. *Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiție unde spontaneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține totuși rolul?*

Nu consider justă această descalificare. Cred, totuși, că un regizor cu adevărat talentat simte astfel de talente și le oferă șanse. E drept că „piața” de actori e mare și timpul scurt, dar repet: talentul se simte chiar și dintr-o propoziție. Și totuși, dacă i se întâmplă unui actor să se blocheze, iar regizorul nu îl „citește”, poate să ceară timp în plus și să fie sincer, să spună că are emoții, apoi să inspire adânc și să încerce, „încercarea moarte n-are”, nu?

## **XV. Cristina Ragos**

1. *Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?*

Am pierdut câteva. Nu știu exact de ce nu am primit rolul, probabil din considerente de ei știute, nu m-am potrivit. Nu prea îți spune nimeni de ce, ca să poți măcar să înveți ceva legat de asta sau măcar să nu te demoralizezi și să nu îți pierzi încrederea pentru că, în prima fază, te gândești că tu ești de vină. Dar apoi trebuie să îți aduni puterile și treci peste, ca să te poți prezenta la următorul casting.

2. *Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvălui, involuntar subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?*

Din cate îmi aduc aminte nu, dar probabil am făcut-o și nu mi-am dat seama.

3. *Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie de graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?*

Cu foarte multă încredere în tine, trebuie s-o aduni pe toată în acel moment, iar ea va genera o relaxare mentală și deschidere la ce ți se cere și, astfel, uiți de frică, de blocaj, de feedbackul negativ.

4. *Unii regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit ulterior actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?*

Când se întâmplă asta, te poți considera super-norocos. Astfel de momente te reîncarcă cu încredere în tine ca actor și încredere în ceea ce ești capabil să oferi. Da, cred că da, mi s-a întâmplat și au ieșit, într-adevăr, lucruri minunate din experiența respectivă, dar în acel moment nu m-am gândit exact în termenii ăștia, de actor „fetiș”, de relație specială. Am considerat-o o reușită și o provocare.

5. *În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teama că nu poți fi distribuit într-un anume rol din cauza vârstei?*

Nu, nu am renunțat, m-am dus cu încredere naivă. *Never know*, multe se pot schimba. Sau nu, dar măcar ai încercat.

6. *Într-un casting regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?*

Din păcate sau din fericire, nu am mințit, m-am deschis ca o păpădie.

7. *Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiere unde spontaneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține totuși rolul?*

Descalificarea nu e justă, e subiectivă. Unii regizori oferă o șansă sau mai multe în asemenea situații, alții nu. După cum unii oferă șanse pentru anumiți actori, și pentru alții nu. Cred că actorul ar trebui să conștientizeze ce i se întâmplă și, dacă în acel moment găsește tăria să ceară o a doua șansă, s-o facă cu tot riscul. Dacă nu, să spere că au văzut, totuși, ceva în el în ciuda momentului nefast din timpul castingului.

## XVI. Florin Vidamski

1. *Ai pierdut vreodată un casting? De ce crezi că nu ai primit rolul?*

Bineînțeles. Cred că nu l-am tratat cu seriozitate.

2. *Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvălui, involuntar subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?*

Nu mi s-a întâmplat.

3. *Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie de graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?*

Dacă ai fost antrenat pentru un casting și ți-au fost clarificate punctele tale forte pentru a te vinde cât mai bine, atunci apare stăpânirea de sine, ești relaxat și crezi în ceea ce faci. Așa îi poți convinge pe ceilalți, dezvăluindu-le calitățile tale actricești, nu blocajele și inhibițiile.

4. *Unii regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit ulterior actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?*

Da, am avut, însă nu am devenit actorul lor „fetiș” :)

5. *În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teama că nu poți fi distribuit într-un anumit rol din cauza vârstei?*

Trebuie să știi foarte bine în ce interval de vârstă te încadrezi. (ex.: eu mă pot încadra între 35 și 45 de ani). În Germania, acest lucru îl stabilești cu agentul și, apoi, poți să te prezinți la acele castinguri care impun acest interval de vârstă. Altfel, te pui singur într-o situație penibilă.

6. *Într-un casting regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?*



Nu. Ar fi ridicol să fac asta, pentru ca, după aceea, ar afla adevărul, dacă am lucra împreună. Am încercat să-i conving cu ceea ce știu să fac.

*7. Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiere unde spontaneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține totuși rolul?*

E justă, deoarece impresia lăsată de el e una incertă. El trebuie să se antreneze pentru aceste situații. Spontaneitatea se antrenează.

## **XVII. Andrei Stehan**

*1. Edgar Allan Poe a remarcat tendința oamenilor de a dezvălui, involuntar subiecte sensibile pe care nu și-ar dori să le aducă în discuție. Poetul a numit această tendință mentală „drăcușorul din spatele gândului pervers”. Ție ți s-a întâmplat vreodată ca, într-un casting, să ajungi să vorbești tocmai despre acel subiect pe care ai fi dorit să-l eviți?*

Da. De obicei controlez destul de bine aceste situații și evit tot ce mă poate înkurca la o probă. Totuși, când am dat examenul de admitere la Facultatea de Teatru și Televiziune din Cluj, aveam un monolog, al lui *Cyrano de Bergerac*, pe care trebuia să-l spun cuiva din comisia de admitere. Mi s-a spus să nu spun, în niciun caz, acel monolog unui profesor, cel care juca rolul de „bad cop”. Nu numai că i l-am spus lui, dar în momentul în care spuneam „iar din literatură poate cunoști cinci buche, cuprinse-n vorba PROST”, m-am apropiat la mai puțin de un metru de el și am spus-o privindu-l în ochi.

*2. Cum crezi că poate fi depășit, în timpul castingului, un blocaj emoțional cauzat fie de teama de a nu greși, fie de graba de a executa indicația ori de primirea unui feedback negativ?*

Relaxarea poate să facă un casting să fie reușit. Mi-e ciudă că nu pot tot timpul să mă relaxez înainte de probă sau să găsesc relaxare în timpul probei. Nu mi-am dezvoltat încă o tehnică pentru asta. Câteodată sunt relaxat pentru că sunt destul de apropiat de persoana care susține castingul, alte ori mi s-a întâmplat ceva bun în ziua respectivă și sunt foarte încrezător, uneori am chiar un sentiment de superioritate față de cel care dă proba.

*3. Unii regizori au întâlnit în castinguri actori care au devenit ulterior actorii lor „fetiș”. Încă de la prima întâlnire, regizorul, actorul sau amândoi pot avea*

*un pre-sentiment al relației care va urma, o împlinire a unei așteptări, o stare asemănătoare aceleia când te îndrăgostești. Ai avut o astfel de experiență?*

Încă aștept acea întâlnire...

*4. În momentul în care își gândește distribuția, regizorul trebuie să ia în considerare vârsta personajului indicată de scriitor, dar și vârsta biografică a actorului. Vârsta îi permite sau îi limitează actorului accesul la anumite roluri. Ai renunțat vreodată să te prezinți la un casting de teama că nu poți fi distribuit într-un anumit rol din cauza vârstei?*

Nu am renunțat la casting, dar sunt sigur că multe roluri nu le-am luat din cauza vârstei (concluzie la care am ajuns văzând rezultatele finale). Pozele nu arată, de cele mai multe ori, vârsta actorului. Din această cauză de multe ori este chemat și, cumva, descalificat la fața locului.

*5. Într-un casting regizorul poate pune întrebări despre viața ta privată, despre carieră, despre alte roluri jucate de tine sau despre rolul pe care ar urma să-l joci. Ți s-a întâmplat ca, prin răspunsurile tale, să exagerezi anumite aspecte, să vrei te prezinți într-o lumină seducătoare, adică să „minți”, să manipulezi pentru a obține rolul?*

DA. Nu o fac la modul grosolan, nu inventam ceva total nou, dar am coafat întâmplări reale pentru a încerca o potrivire cât mai bună. Sunt totuși conștient că trebuie să existe o limită pe care să o poți atinge în caz că ți se cere ulterior. S-a întâmplat și să mă pun într-o lumină mai proastă decât cea în care eram, nefiind pregătit să răspund la astfel de întrebări. Stăteam prea mult să mă gândesc sau prezentam realizările mele ca fiind lucruri foarte banale.

*6. Există cazuri de actori foarte talentați care pot rata o audiție unde spontaneitatea/răspunsul prompt sunt cel mai bine punctate. Acești actori nu se descurcă foarte bine, de obicei, cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, pot intra în blocaj și pierd astfel rolul. Descalificarea unui astfel de actor e justă? Ce ar trebui să facă actorul pentru a obține totuși rolul?*

Un actor trebuie să-și cunoască defectele și atuurile. Trebuie să aibă curajul să spună, pe moment, dacă mai are nevoie de alte informații să înțeleagă, dacă are nevoie de mai mult timp etc. Unii regizori au mai multă răbdare și caută cu răbdare, alții vor rezultate imediate. Dacă nu există o astfel de compatibilitate din stadiul de casting, atunci e bine ca acea relație profesională să nu se consume. Va dăuna proiectului.

## B. Chestionare pentru regizori

### I. Dragoș Moșoiu

#### 1. Cum ți-ai ales distribuția la primul spectacol?

Primul spectacol pe care l-am făcut a fost spectacolul meu de licență, cu piesa „După ploaie” de Sergi Belbel. În alegerea distribuției a existat un *obligo*, acela de a lucra cu colegii mei de an de la secția Actorie. A trebuit, practic, să aleg să lucrez cu 8 actori, dintr-un total de 64. În baza a ceea ce cunoșteam despre colegii mei, după trei ani de colaborare pentru examenele de semestru (colaborări cu mine și/sau colegii mei de la Regie), și în baza tipologiilor foarte clare cerute de autor (o directoare executivă, un șef administrativ, un programator, patru secretare etc.), mi-am invitat cei opt colegi să facă parte din respectivul spectacol. Nu a existat niciun fel de casting, am considerat că informațiile pe care le dețin sunt suficiente. A funcționat mai degrabă o formă de intuiție. Ca observație, cu 7 din cei 8 nu mai lucrasem niciodată.

#### 2. Ai o „rețetă” de casting?

Nu am o „rețetă” de casting.

3. *Există actori care nu se descurcă foarte bine cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, audiția îi inhibă. Cum ar trebui să procedeze aceștia pentru a putea să-și facă vizibile calitățile sau cum ar putea să-i ajute regizorul?*

Regizorul ar putea să-i ajute, în primul rând, prin a nu le cere să citească la prima vedere. Nici să le ceară să vină cu vreun monolog al personajului pentru care au venit să dea audiere. Consider că acest lucru nu îl ajută nici pe actor, nici pe regizor. Cred că o audiere ar trebui să se rezume fie la o discuție liberă, fie la un atelier cu o temă, fie...Habar nu am. În orice caz, ar trebui să fie o experiență vie, care să se întâmple în timp real, care să dea indicii despre cum va decurge procesul de lucru, nu despre cum va fi personajul la premieră.

4. *Uneori, informația esențială despre un actor se poate afla într-o mișcare a mâinii, într-un fel anume de a emite sunetele sau în înfățișarea sa. Ce rol au pentru tine, în situația de casting, expresiile nonverbale/involuntare ale actorilor?*

Întotdeauna tot ceea ce e mai puțin vizibil, ce transpare involuntar, este mai relevant pentru mine decât ceea ce este declarat și controlat. Asta când vine

vorba de oameni. Și cred că, așa cum spui tu, aceea e „informația esențială”. Nu poți face abstracție de ea.

*5. Ți s-a întâmplat, vreodată, ca interpretarea unui actor într-un casting să influențeze propria proiecție asupra personajului jucat de actor sau să schimbe proiecția regizorală inițială?*

Mi se întâmplă întotdeauna. Nu în etapa de casting, ci undeva în timpul procesului de lucru. Dar întotdeauna știu că așa va fi și îmi asum asta. De fapt, eu nu am niciodată o proiecție completă asupra personajelor în absența actorilor. Încerc să le înțeleg funcția și tipul de prezență, de energie pe care îl presupun (ele, personajele), iar apoi imaginația mea face tot felul de aranjamente și permutări și liste de actori, până când mi se pare că am găsit o formulă. Și abia după ce distribuția a fost făcută, atunci când există o componentă concretă a acestor personaje, cu carne, oase, voce, energie, începe să se contureze o viziune asupra personajelor. Și ea continuă să se contureze până în ziua premierei. Și uneori mult după.

*6. În cazul tău, cât este intuiție și cât alegere rațională în distribuirea unui rol?*

Atât timp cât datele fizice nu sunt cele decisive (uneori, e pur și simplu nevoie de anumite fizionomii), contează mai degrabă acele lucruri care nu se văd, dar se pot întrevedea. E vorba, deci, mai degrabă de intuiție, decât de alegeri raționale. Alegi rațional atunci când ai nevoie, de exemplu, de o fată foarte înaltă, caz în care, rațional, o alegi pe cea mai înaltă (sau pe cealaltă, că nu e doar înaltă, e și masivă). Sau atunci când te interesează succesul comercial și alegi, rațional, un cap de afiș care vinde bilete garantat. Altminteri, e doar o chestiune de a-ți asuma niște riscuri, de a merge până la capăt cu niște oameni despre care nu poți avea niciodată certitudini. Deci, ceea ce funcționează e intuiția.

*7. Un actor trebuie să facă „totul” pentru a obține un rol? Adică să manipuleze, să păcălească, să seducă?*

Cred că trebuie să facă toate aceste lucruri, dar pe scenă, nu în încercarea de a obține un rol. Cred că tot ce trebuie să facă un actor pentru a obține un rol este să fie onest cu el însuși și cu cel care îi oferă rolul. Din toate punctele de vedere: al posibilităților artistice personale în raport cu ceea ce se cere de la el, al interesului pentru tematica abordată de spectacol, pentru oamenii cu care ar trebui să lucreze... Pentru că dacă nu este onest de la început, colaborarea pornește de la niște premise greșite și riscă să pună în pericol desfășurarea procesului de lucru.

## II. Radu Nica

### 1. *Cum ți-ai ales distribuția la primul spectacol?*

La primul spectacol am lucrat la secția germană din Sibiu, prin 2003, unde numărul actorilor era (și este în continuare) foarte limitat, așa că am luat aproape toată trupa în distribuție. Avantajul era că îi cunoșteam bine din alte spectacole, deci am știut cumva la ce să mă aștept din partea lor.

### 2. *Ai o „rețetă” de casting?*

Nu cred că am o rețetă, însă îmi place să petrec câteva zile într-un teatru în care nu cunosc oamenii, pentru a-i vedea pe toți actorii angajați. Atât la o discuție privată cu fiecare dintre ei, în care să văd cum gândesc, ce bucurii, căutări și nemulțumiri profesionale au, cât și în interacțiune cu colegii lor și textul spectacolului. Nu vreau să mă bazez doar pe spectacolele în care îi văd, asta nu face decât să perpetueze niște imagini scenice, gata construite, care nu-mi convin. Îmi place să cred că, la fiecare proiect, încerc să nu mă folosesc de aceste clișee ale actorilor, ci că pornesc la un drum nou pentru ei. De aici și complexitatea castingului. Există teatre unde am lucrat și o săptămână până să hotărâsc distribuția.

### 3. *Există actori care nu se descurcă foarte bine cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, audiția îi inhibă. Cum ar trebui să procedeze aceștia pentru a putea să-și facă vizibile calitățile sau cum ar putea să-i ajute regizorul?*

În primul rând, să înțeleagă că ideea de casting le priște profesional și face parte din fișa postului lor. Adică să profite de ideea de casting pentru a se cunoaște pe sine și să nu se lase conduși de propriile frici – firești până la un anumit punct. Ideea de concurență are mare legătură cu lumea în care trăim, iar orgoliul profesional prost înțeles duce la imobilism intelectual și artistic. Așadar, sfatul meu este să se confrunte cu propria frică de eșec și, la un moment dat, acest tip de curaj, de antrenament al confruntării cu propriile angoase, îi va face să fie tot mai buni la audiții. E însă nevoie de efort, desigur, de ambiție și curaj.

### 4. *Uneori, informația esențială despre un actor se poate afla într-o mișcare a mâinii, într-un fel anume de a emite sunetele sau în înfățișarea sa. Ce rol au pentru tine, în situația de casting, expresiile nonverbale/involuntare ale actorilor?*

Foarte mare. Oamenii, în genere, și actorii în special, pot adesea minți convingător verbal, însă limbajul corporal trădează adesea minciunile și nesiguranțele de orice fel.

5. *În cazul tău, cât este intuiție și cât alegere rațională în distribuirea unui rol?*

E un mixaj între cele două, cu un raport mereu diferit, în funcție de situație. Grija mea de bază este ca un ansamblu să funcționeze bine, dar să aibă și vârfuri strălucitoare, pe cât posibil.

6. *Un actor trebuie să facă „totul” pentru a obține un rol? Adică să manipuleze, să păcălească, să seducă?*

Și aici depinde de context. Dacă faci un mare sacrificiu pentru un rol care îți poate schimba radical în bine cariera, cred că da, trebuie să faci absolut totul pentru a-l obține. Ideea e să faci compromisuri inteligente. Chiar dacă recurgi la mijloace „neortodoxe”. Cu condiția ca mai apoi să te poți uita în oglindă, adică să nu renunți la valorile tale fundamentale. Cred că e fals să ai așteptarea ca lumea teatrului să funcționeze după regulile cele mai morale. E o inflexibilitate care te poate costa cariera, cunosc destule astfel de cazuri. Ca și în alte domenii, avem de-a face cu o situație de concurență în care cei mai talentați, dar și cei mai abili, au câștig de cauză.

### III. David Schwartz

1. *Cum ți-ai ales distribuția la primul spectacol?*

Dintre colegii de facultate. În funcție de cerințele rolurilor, de oamenii cu care mai lucrasem în școală și în care aveam încredere, dar și de o relativă deschidere față de teatrul contemporan – era vorba de un spectacol scurt (30 de minute) de teatru contemporan – piesă scrisă de Paul Dunca. („Cele mai bune sfaturi”, în cadrul primului spectacol tangaProject, eram în anul III de facultate)

2. *Ai o „rețetă” de casting?*

Rețeta ideală de casting e un atelier de 3–4 zile, în care să lucrăm improvizatie, teatru documentar, tehnici de solo-performance și istorie personală, teatru-știri și altele. Și să facem diverse exerciții de dezbateri despre problemele sociale/politice care ne preocupă.

3. *Există actori care nu se descurcă foarte bine cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, audiția îi inhibă. Cum ar trebui să procedeze aceștia pentru a putea să-și facă vizibile calitățile sau cum ar putea să-i ajute regizorul?*

Cum ziceam mai sus.

4. Uneori, informația esențială despre un actor se poate afla într-o mișcare a mâinii, într-un fel anume de a emite sunetele sau în înfățișarea sa. Ce rol au pentru tine, în situația de casting, expresiile nonverbale/involuntare ale actorilor?

Nu foarte mare.

5. În cazul tău, cât este intuiție și cât alegere rațională în distribuirea unui rol?

O combinație din cele două. Am avut uneori și intuiții greșite, de care am scăpat, că au renunțat înșiși actorii respectivi. Dar sigur că te bazezi și pe niște considerente raționale, legate de capacitățile și disponibilitățile actorului – la nivelul la care le poți evalua; dar și pe un tip de intuiție sau de înclinație pentru o persoană sau alta. Însă eu, din ce în ce mai mult, încerc să îmi formez o echipă mai stabilă și să lucrez cu aceiași oameni.

6. Un actor trebuie să facă „totul” pentru a obține un rol? Adică să manipuleze, să păcălească, să seducă?

NU.

#### **IV. Leta Popescu**

1. Cum ți-ai ales distribuția la primul spectacol?

Dacă luăm în calcul licența ca primul spectacol, i-am ales pe cei mai buni din generații diferite. Sau cel puțin pe cei pe care eu îi consideram atunci cei mai buni din școală. Am avut o distribuție numeroasă și mi-am dorit-o colorată. Asta pentru că pe atunci îmi dădeam teme în plus, voiam să lucrez cu actorul ca să am lucruri de învățat. Așa s-a făcut că am avut studenți din anul 1, 2, 3, master, actori de la Maghiar și de la Național. Deci am ales actorii în funcție de dorința mea de a învăța de la ei. Apoi mi-am revenit și mi-am ales actorii după potrivirea cu mine, cu conceptul, după seriozitate și determinare. Acum sunt în punctul în care îi aleg după talent.

2. Ai o „rețetă” de casting?

Dacă montez ceva cu subiect actual, pe o temă care arde, mă interesează foarte mult raportul actorului cu tema. Indiferent de talent. Și atunci rețeta mea se traduce în mici exerciții, în care actorii doar își exprimă părerea despre o temă. Dacă văd că se concentrează mai tare pe cum își spune actorul părerea decât pe părerea în sine, nu mă interesează. Până acum nu am făcut castinguri prea multe. Dar urmează să fac unul la toamnă și atunci mă voi uita la talent. Și doar la vibrația cu tema. Oricum, totul depinde de spectacol și de procesul de repetiții pe care ți-l propui. Dacă vrei să faci *devised theatre*

e o rețetă, dacă vrei să faci ceva rapid, în care actorul e un instrument, atunci e o altă rețetă, dacă vrei să faci un laborator, atunci nu faci casting, că îi știi deja pe cei cu care vrei să stai în laborator.

*3. Există actori care nu se descurcă foarte bine cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, audiția îi inhibă. Cum ar trebui să procedeze aceștia pentru a putea să-și facă vizibile calitățile sau cum ar putea să-i ajute regizorul?*

Eu nu dau texte la prima vedere la casting. Doar exerciții prin care „verific” ritmul, disponibilitatea, corpul, lucrul cu ceilalți, părerile, vocea etc. Cred că la film e mai bine și mai logic să fie pe text. La teatru e diferit. Actorul trebuie să fie viu, în primul rând. În capul meu. Și atunci nu-i dai un text să citească. Îi dai altceva. Dar, din nou, depinde de ce anume cauți și pentru ce tip de spectacol. Regizorul e dator să îl ajute la casting, așa cum e dator să îl ajute la scenă. Să simtă unde se inhibă și să creeze trasee în care actorul să se simtă confortabil și să poată să facă cel mai bine ce știe.

*4. Uneori, informația esențială despre un actor se poate afla într-o mișcare a mâinii, într-un fel anume de a emite sunetele sau în înfățișarea sa. Ce rol au pentru tine, în situația de casting, expresiile nonverbale/involuntare ale actorilor?*

Un rol important. De asta și vorbesc de actorul viu. Ca noi toți, facem lucruri involuntare care pentru ceilalți pot semnifica ceva. De aceea eu mă axez pe exerciții. Pentru că acolo se vede totul. Și ce vrea actorul să arate și ce nu vrea actorul să arate sau nu știe că arată.

*5. În cazul tău, cât este intuiție și cât alegere rațională în distribuirea unui rol?*

E o alegere rațională tot timpul, presărată cu intuiție. Intuiția apare la nuanțe sau la cei buni, în general. Adică e bun ca actor, dar intuiești că nu-i ok la lucru, sau e bun ca actor, dar intuiești că de la ceea ce ai văzut nu poate urca mai sus. Aici intervine intuiția ... dar tot o decizie rațională iei. Eu, cel puțin.

*6. Un actor trebuie să facă „totul” pentru a obține un rol? Adică să manipuleze, să păcălească, să seducă?*

Eu nu cred în cuvintele astea. Nici de la regizor, nici de la actor. Ne știm meseria. E un troc continuu. Nu ne manipulăm, nu ne seducem, nu ne păcălim. Ne facem meseria. Fiecare cu felul lui de a fi. Ce mă enervează pe mine este exact această abordare a actorului care încearcă să manipuleze, să seducă. Mi se pare ridicol. Nu e un concurs între regizor și actor, de cine pe cine manipulează mai tare. Eu zic ceva, tu zici ceva, iar scopul e să facem un



spectacol. Care, deontologic, ar trebui să fie scopul comun pe care să ni-l dorim cu toții, la același nivel. Regizorul știe ce se vede, actorul știe ce se simte. Regizorul știe cum e afară, actorul știe cum e înăuntru. Relația e clară și nu se poate unul fără altul. Pozițiile sunt clare, ni le asumăm frumușel și ne facem treaba cu încredere unul în celălalt, nu cu manipulări. Țasta e cazul ideal ... desigur, aici vin variantele ... câți actori, atâtea moduri de „a-i regiza”.

## **V. Alexandra Felseghi**

### *1. Cum ți-ai ales distribuția la primul spectacol?*

Datorită faptului că am avut șansa ca primul spectacol regizat să fie realizat în cadrul unui teatru de stat, am avut la dispoziție materiale filmate cu actorii aflați în echipa fixă a instituției respective. Am vizionat filmări și astfel am reușit să concep distribuția pentru spectacol.

### *2. Ai o „rețetă” de casting?*

Nu dețin o rețetă și nu organizez castinguri în mod frecvent. Consider că un casting se pretează mai mult la nevoile unui spectacol cu un număr mai mare de actori. Activând în mediul independent, unde resursele financiare sunt destul de limitate, o echipă de maxim 5–6 actori este suficientă pentru realizarea unei producții. Pentru un număr atât de restrâns, mă rezum de obicei la recomandări sau la colaboratori mai vechi.

### *3. Există actori care nu se descurcă foarte bine cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, audiția îi inhibă. Cum ar trebui să procedeze aceștia pentru a putea să-și facă vizibile calitățile sau cum ar putea să-i ajute regizorul?*

Consider că încă din timpul școlii (și mai ales în anii terminali!) ar trebui să se insiste foarte mult pe modalitățile de prezentare la un casting, ale unui actor. În primul rând, acesta trebuie să înțeleagă faptul că un regizor nu caută la un casting o prestație artistică impecabilă, ci o personalitate cu care să se armonizeze, un colaborator deschis la sugestii și maleabil. În al doilea rând, actorul trebuie să fie conștient că eșecul la un casting nu denotă un eșec artistic personal – și, de fapt, nici nu ar trebui interpretat în termeni de „eșec”; acest lucru înseamnă doar faptul că respectivul regizor căuta un alt gen de personalitate, în beneficiul viitoareii producții. De asemenea, consider că regizorul trebuie să creeze o atmosferă destinsă în timpul castingului, și nu aceea a unui „examen”, să le arate candidaților că spațiul în care prestează pentru scurt timp este unul securizat.

4. Uneori, informația esențială despre un actor se poate afla într-o mișcare a mâinii, într-un fel anume de a emite sunetele sau în înfățișarea sa. Ce rol au pentru tine, în situația de casting, expresiile nonverbale/involuntare ale actorilor?

Având în vedere că foarte multe producții ale companiei în care activez se bazează pe fizicalitate, aceste abilități ale actorilor/viitorilor colaboratori sunt foarte importante. De asemenea, de obicei caut personalități puternice și spontane, capabile să genereze situații, deoarece producțiile pe care le creăm sunt catalogate ca fiind „devised theatre”, ceea ce înseamnă un mod de lucru colectiv, în care fiecare din echipă este încurajat să propună material scenic.

5. În cazul tău, cât este intuiție și cât alegere rațională în distribuirea unui rol?

Aș putea spune 50% intuiție – 50% alegere rațională: încerc să nu fac abstracție de niciuna din cele două.

6. Un actor trebuie să facă „totul” pentru a obține un rol? Adică să manipuleze, să păcălească, să seducă?

În mod cert, nu! Personal, apreciez sinceritatea și degajarea actorilor care vin la un casting și faptul că, prin replicile și modul lor de a se raporta la situațiile date, dau dovadă de inteligență scenică și spontaneitate. Nu caut un actor care curtează un regizor în vederea obținerii unui rol într-o producție, ci un actor care înțelege faptul că, obținând un rol, își ia un angajament și e fidel producției.

## VI. Catinca Drăgănescu

1. Cum ți-ai ales distribuția la primul spectacol?

M-am bazat pe intuiție. Cred că pe vremea aceea oricum conceptualizam mult mai puțin. Eram în facultate, aveam oblige-ul de a lucra cu colegii actori de la clasa paralelă, cu unii deja lucrasem la niște examene și mersese bine treaba. Trebuie să mărturisesc că, la primul spectacol, textul a fost ales pentru o anumită echipă, și nu invers.

2. Ai o „rețetă” de casting?

Nu am organizat niciodată un mare casting pentru un spectacol. Am făcut doar castinguri/workshop cu echipe potențiale. Petrecând mai mult timp împreună, nu am analizat doar prestația actricească sau chimia personală, ci și dinamica grupului și tipul de energie pe care îl generează fiecare. De

multe ori așa încep repetițiile și, în urma acestor zile de workshop, stabilesc distribuția pe roluri. Pentru mine, castingul reprezintă lucrul la echipă.

*3. Există actori care nu se descurcă foarte bine cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, audiția îi inhibă. Cum ar trebui să procedeze aceștia pentru a putea să-și facă vizibile calitățile sau cum ar putea să-i ajute regizorul?*

Actorii ar trebui să se antreneze pentru ideea de audiție. E o meserie în care de multe ori lucrurile așa funcționează, deci nu cred că tracul e o scuză reală. E vorba doar de antrenament. Regizorul va crea întotdeauna la casting, voluntar sau nu, atmosfera specifică repetițiilor lui. Secretul e s-o prinzi și să te racordezi.

*4. Uneori, informația esențială despre un actor se poate afla într-o mișcare a mâinii, într-un fel anume de a emite sunetele sau în înfățișarea sa. Ce rol au pentru tine, în situația de casting, expresiile nonverbale/involuntare ale actorilor?*

Nu cred că la casting regizorii se uită neapărat conștient la detaliile astea. Eu caut elemente complementare și, în timp ce mă uit la actor, îmi imaginez ce l-aș provoca să facă. Dacă actorul mă incită și îmi arată lucruri variate, atunci începe să mă provoace și, dacă mă provoacă, e de bine. Desigur că există și cazuri în care ai o imagine despre rol și cauți un actor care să se potrivească. Cred că acest gen de detalii sunt mai relevante la un casting de film, unde linia dintre actor și personaj e mult mai fină.

*5. În cazul tău, cât este intuiție și cât alegere rațională în distribuirea unui rol?*

Cred că sunt complementare. Intuiția funcționează raportat la om, rațiunea te face să te gândești la resurse. Rațional vorbind, un actor poate fi minunat, dar dacă nu e disponibil pentru repetiții, de exemplu, rațiunea îmi zice că, în loc să sacrific echipa, mai bine caut alt actor.

*6. Un actor trebuie să facă „totul” pentru a obține un rol? Adică să manipuleze, să păcălească, să seducă?*

Nu. Un actor trebuie, la modul ideal, când luptă pentru supraviețuire, să se focalizeze și pe ce și-ar dori să facă, ce tip de provocare caută în noul proiect, ce zone vrea să mai exploreze. Castingul sau alăturarea la o echipă reprezintă o alegere reciprocă, într-un proces de lucru sănătos. Actorul care caută să ia castinguri cu orice preț, devine un *mercenary*, nu un co-creator.

## VII. Irina Popescu Boieru

### 1. *Cum ți-ai ales distribuția la primul spectacol?*

La primul spectacol, am făcut distribuția după ce am văzut toată trupa Teatrului Național din Iași, în toate spectacolele teatrului. Scuze, dar nu cred prea mult în distribuirea după audiție, poți avea surprize mari și neplăcute.

### 2. *Ai o „rețeta” de casting?*

Obişnuiesc să studiez mult actorii atunci când nu se ştiu observați, când sunt în situații normale de viață, nu la repetiții. Contez mult și pe informațiile pe care le dețin în legătură cu viețile lor particulare și cu istoricul personal.

### 3. *Există actori care nu se descurcă foarte bine cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, audiția îi inhibă. Cum ar trebui să procedeze aceștia pentru a putea să-și facă vizibile calitățile sau cum ar putea să-i ajute regizorul?*

MAJORITATEA actorilor se descurcă prost cu textele la prima lectură și chiar la a doua sau a treia. Actoria nu se bazează pe acest procedeu, de aceea există repetiții. Actorii nu sunt crainici care citesc de pe promptere. Ca să poți avea o impresie corectă despre un actor și adecvarea lui la personaj, trebuie să-i dai timp să studieze rolul înainte, măcar două-trei zile. Actorul este un creator, deci are nevoie de un timp de gândire și de prelucrare, nu este un reproducător de texte. Nimeni nu poate face un text cu cuvinte străine să pară „al său”, fără o anume pregătire prealabilă.

### 4. *Uneori, informația esențială despre un actor se poate afla într-o mișcare a mâinii, într-un fel anume de a emite sunetele sau în înfățișarea sa. Ce rol au pentru tine, în situația de casting, expresiile nonverbale/involuntare ale actorilor?*

Cred că am răspuns deja la această întrebare, aceste amănunte pot avea o importanță covârșitoare. Uneori.

### 5. *În cazul tău, cât este intuiție și cât alegere rațională în distribuirea unui rol?*

50/50 la sută. În general, aş merge pe intuiție, dar...de multe ori un actor talentat și potrivit rolului e surclasat, în alegerile mele, de unul foarte motivat și foarte pasionat. Mi s-a întâmplat să dau un rol „la cerere” unei actrițe pe care eu nu o vedeam în rolul respectiv. S-a dovedit că ea a avut dreptate.

### 6. *Un actor trebuie să facă „totul” pentru a obține un rol? Adică să manipuleze, să păcălească, să seducă?*

Aproape că nici nu vreau să răspund la această întrebare. Actorul poate să păcălească și să seducă un regizor mai neexperimentat sau mai puțin implicat, dar nu va reuși același lucru și cu spectatorii. Din păcate, actorii nu știu asta sau nu se gândesc la asta. Unora li se pare că merită să facă orice compromis pentru a obține rolul, fiindcă, după aceea, gata, totul e în mâinile lor, creația se va înfăptui, iar publicul va fi extaziat. Sunt și cazuri când asta chiar se întâmplă și exact aceste cazuri devin un argument pentru alții, mai puțin norocoși sau îndrăzneți, că, iată, merită făcut orice, fiindcă apoi încep să curgă laptele, mierea și ofertele. Dar acestea sunt doar niște excepții. În cele mai multe situații, actorul care se îndârjește să obțină un rol apelând la orice mijloc și la orice compromis, dacă izbutește, obține o dată cu rolul și un insucces garantat.

### **VIII. Andrei Măjeri**

#### *1. Cum ți-ai ales distribuția la primul spectacol?*

Primul spectacol (făcut la TN Cluj-Napoca), *Cutia Pandorei* de K. Thuroczy, i-a avut ca protagoniști pe Miriam Cuibus și Cătălin Codreanu. Îi știam pe cei doi ca profesori ai anului de actorie paralel cu anul meu de regie, îmi văzuseră examenele-spectacol din facultate și asta a făcut ca propunerea mea făcută teatrului dar și lor să nu fie una deplasată. Employ-urile celor doi actori îi recomandau pentru rolurile de care aveam nevoie.

#### *2. Ai o „rețetă” de casting?*

Rețeta e dictată de necesitățile viitorului spectacol, dar, de regulă, încercăm lecturi pe mai multe personaje, există probe de mișcare și voce. Mă uit foarte atent la cum se raportează la viitorii/posibilii colegi. Umorul trebuie neapărat testat în castinguri.

#### *3. Există actori care nu se descurcă foarte bine cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, audiția îi inhibă. Cum ar trebui să procedeze aceștia pentru a putea să-și facă vizibile calitățile sau cum ar putea să-i ajute regizorul?*

Până în faza de repetiții nu cred că e de datoria regizorului să-i ajute, ba chiar să-i încurce puțin, să-i vadă și cum reacționează în situații limită. Pentru că vor îmbătrâni ulterior împreună. Cred că actorii trebuie să învețe să-și momească intuiția în orice situație și să reacționeze prompt. Exercițiul castingului (chiar ratat) este unul benefic și trebuie ca actorii să se supună lui frecvent. Actorii trebuie să-și arate tehnica, dar să lase loc și curiozității.

4. Uneori, informația esențială despre un actor se poate afla într-o mișcare a mâinii, într-un fel anume de a emite sunetele sau în înfățișarea sa. Ce rol au pentru tine, în situația de casting, expresiile nonverbale/involuntare ale actorilor?

Toate acestea contează în proporții diferite. Apariția fizică direcționează un emploi, plastica și gestică pot mări paleta, iar un actor cu cât mai multe aptitudini poate avea mai mare succes la castinguri. Mă interesează universul interior al actorilor, dincolo de proba pe care o dau, interesele lor ca artiști în arta pe care o fac.

5. În cazul tău, cât este intuiție și cât alegere rațională în distribuirea unui rol?

De cele mai multe ori este intuiție, coroborată cu o cât mai bună cunoaștere a cv-ului respectivului actor, relațiilor sale cu alți regizori și colegi actori etc. În plus, mai contează și ziua respectivă, dar și cât de curios te face omul acela să vrei să lucrezi cu el. Totodată, există actori care îți dau semnale că nu vor ei să lucreze cu tine și trebuie să fim atenți și la ele.

6. Un actor trebuie să facă „totul” pentru a obține un rol? Adică să manipuleze, să păcălească, să seducă?

Actorul trebuie să fie dispus să facă totul, dar uneori a face totul e prea mult.

## **IX. Delia Gavlitchi**

1. Cum ți-ai ales distribuția la primul spectacol?

Lucram ca regizor tehnic în teatru, așadar cunoșteam toți actorii și a fost ușor să-i selectez.

2. Ai o „rețetă” de casting?

Nu. Cred că e important ca fiecare casting să fie personalizat pe stilul de lucru al regizorului. Așa îți poți da seama ușor dacă relația regizor-actor e constructivă. Dacă actorul nu se simte confortabil cu stilul tău de lucru, cred că e puțin probabil să rezulte o colaborare de succes.

3. Există actori care nu se descurcă foarte bine cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, audiția îi inhibă. Cum ar trebui să procedeze aceștia pentru a putea să-și facă vizibile calitățile sau cum ar putea să-i ajute regizorul?

– Să citească un text deja cunoscut;

– Să i se dea timp să analizeze textul și să revină la final de casting;

– Să i se dea o propoziție scurtă cu care să se joace.

4. *Uneori, informația esențială despre un actor se poate afla într-o mișcare a mâinii, într-un fel anume de a emite sunetele sau în înfățișarea sa. Ce rol au pentru tine, în situația de casting, expresiile nonverbale/involuntare ale actorilor?*

Pentru mine textul este mereu pe locul doi, energia actorului și limbajul nonverbal sunt mult mai importante. Dacă un actor poate exprima o situație în manieră nonverbală, cu text ar trebui să fie facil pentru el.

5. *În cazul tău, cât este intuiție și cât alegere rațională în distribuirea unui rol?*

50/50 ... Orice regizor când merge la casting are niște direcții pe care și le dorește de la actor: vreau să fie slab sau gras, înalt sau scund etc. Pentru mine e foarte important să simt că pot relaționa cu actorul, că ne înțelegem reciproc și că urmează repetiții plăcute și nu „lupte pe front”. Aș fi capabilă să renunț la direcțiile inițiale și să mă adaptez un pic dacă asta ar conduce la relații plăcute în timpul repetițiilor.

6. *Un actor trebuie să facă „totul” pentru a obține un rol? Adică să manipuleze, să păcălească, să seducă?*

Nu. Trebuie să fie el. Nu-mi plac actorii care „se dau bine” pe lângă regizor. E fals și artificial, greșit din punctul meu de vedere.

## **X. Florentina Enache**

1. *Cum ți-ai ales distribuția la primul spectacol?*

Ca de fiecare dată, după o analiză atentă, de lungă durată a textului, toate acestea concretizate într-un caiet de regie bine și temeinic întocmit.

2. *Ai o „rețetă” de casting?*

Nu. Un oblige. Alegerea celui mai potrivit și mai talentat actor pentru rol, lucru ce asigură din start cel puțin 50% din reușita spectacolului.

3. *Există actori care nu se descurcă foarte bine cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, audiția îi inhibă. Cum ar trebui să procedeze aceștia pentru a putea să-și facă vizibile calitățile sau cum ar putea să-i ajute regizorul?*

Este multă competiție în acest domeniu. Este problema actorului cum se pune în evidență pentru a obține rolul. Un regizor bun își dă seama oricum de potențial trecând peste inerente nesiguranțe. Uneori i se pun piedici sau

e pus în situații contradictorii și foarte diferite pentru a i se proba calitățile. Abia după selecția serioasă și drastică intervine regizorul care, în repetiții, îl poate „lua de mână pe actor și conduce spre rol”.

4. *Uneori, informația esențială despre un actor se poate afla într-o mișcare a mâinii, într-un fel anume de a emite sunetele sau în înfățișarea sa. Ce rol au pentru tine, în situația de casting, expresiile nonverbale/involuntare ale actorilor?*

Non-verbal e una, involuntar este alta. Prima poate spune că el e capabil să sugereze multe lucruri, sensuri extra-text, fără vorbe, ceea ce e excepțional. Involuntar nu înseamnă nimic. Înseamnă doar că el, e posibil, să nu le mai poată repeta niciodată pentru că dintr-o întâmplare le-a făcut.

5. *În cazul tău, cât este intuiție și cât alegere rațională în distribuirea unui rol?*

Această artă înseamnă multă muncă susținută, aplicată și, mai apoi, dacă ai noroc și talent, putem vorbi și de intuiție, idei originale etc. Pregătirea unui spectacol este un lucru serios și laborios, nu pocnești din degete și ai viziunea, „intuiția”. Așa că distribuția este cheia și succesul spectacolului, deci un lucru asupra căruia meditezi mult și iei hotărâri fundamentale pentru spectacol și punerea în pagina a propunerii regizorale. Cu toată această muncă, și ca o consecință a ei, totuși, distribuirea trebuie să fie o îmbinare între inspirație și alegere conștientă a actorului cu cele mai șanse de reușită. Procentul între ele e treaba „statisticienilor”!!!!?

6. *Un actor trebuie să facă „totul” pentru a obține un rol? Adică să manipuleze, să păcălească, să seducă?*

Nu cunosc acest mod de gândire în afara scenei, dacă despre această „păcăleală” este vorba. Actul teatral este un act serios și cinstit cu sine. Meseria de actor este dură și nu pentru farseuri. Cine „păcălește” așa nu va păcăli niciodată publicul.

## **XI. Ovidiu Caița**

1. *Cum ți-ai ales distribuția la primul spectacol?*

Eram foști colegi de facultate și prieteni. Deci, a fost simplu.

2. *Ai o „rețetă” de casting?*

Nu. Mă adaptez în funcție de nevoile spectacolului. În general, îmi place să-l fac din mai multe etape, să-l pun pe actori în ipostaze diferite.



3. *Există actori care nu se descurcă foarte bine cu textele citite la prima vedere, au nevoie de timp de acomodare cu personajul, nu pot fi creativi la comandă, audiția îi inhibă. Cum ar trebui să procedeze aceștia pentru a putea să-și facă vizibile calitățile sau cum ar putea să-i ajute regizorul?*

Tocmai de aceea fac castingul în mai multe etape. Și cu probe diferite. Nu cred în castingul tip lectură.

4. *Uneori, informația esențială despre un actor se poate afla într-o mișcare a mâinii, într-un fel anume de a emite sunetele sau în înfățișarea sa. Ce rol au pentru tine, în situația de casting, expresiile nonverbale/involuntare ale actorilor?*

Foarte mare. De aceea încerc, mereu, să fac cu ei și exerciții de mișcare în timpul castingurilor.

5. *În cazul tău, cât este intuiție și cât alegere rațională în distribuirea unui rol?*

Nu știu. Încerc să fiu cât mai rațional. Dar, în fond, asta e o meserie extrem de subiectivă.

6. *Un actor trebuie să facă „totul” pentru a obține un rol? Adică să manipuleze, să păcălească, să seducă?*

Nu știu. Întreabă un actor. ☺ Cred că atâta vreme cât e împăcat moral cu sine, un actor trebuie să facă orice poate să obțină un rol pe care și-l dorește.

Focusată pe „punctul zero” al unei întâlniri esențiale în teatru, întâlnirea dintre regizor și actor, cartea Dianei Aldea – *Față în față. Actorul și regizorul în castingul teatral* – constituie o explorare temeinică și originală a unei tematici puțin frecventate: relația regizor-actor în situația de casting. Spațiu al tranzițiilor empatice fluide, al negocierilor subtile, al avatarurilor și neliniștii, dar și al revelațiilor și al undelor magnetice vibrante, audiția este prezentată de autoare ca un instrument prin care se operează însăși translația de la afinitățile elective la afinitățile creative. Deschizând o perspectivă interdisciplinară, autoarea identifică principii și repere constante într-o relație și situație sensibilă, delicată și dificil de cuantificat. Cu siguranță, cartea Dianei Aldea contribuie semnificativ la edificarea mecanismelor ascunse care alcătuiesc procesul de casting, în folosul ambilor parteneri care stau „față în față”, clarifică o relație adesea incomodă, făcând din ea o sursă primară de creativitate.

Miriam Cuibus



Diana Antoaneta Aldea este regizor de teatru și filme de scurtmetraj, cofondator și manager al teatrului independent Centrul de Creație MAIDAN, dar și cadru didactic la Facultatea de Teatru și Film din Universitatea Babeș-Bolyai (Cluj-Napoca). Cărțile autoarei „Prima impresie în castingul teatral” și „Față în față. Actorul și regizorul în castingul teatral”, reprezintă prima abordare teoretică, în România, a fenomenelor asociate castingului, în special celui teatral.



ISBN 978-606-37-1763-5